PALLADIO

RIVISTA DI STORIA DELL'ARCHITETTURA

III

NUOVA SERIE - ANNO IV 1954 - LUGLIO-SETTEMBRE

ISTITUTO POLIGRAFICO DELLO STATO
LIBRERIA DELLO STATO

PUBBLICAZIONI D'ARTE

ARA PACIS AUGUSTAE

A CURA DI

GIUSEPPE MORETTI

L'ARA PACIS AUGUSTAE decretata dal Senato per celebrare il ritorno vittorioso dell'Imperatore dalla Spagna e dalla Gallia fu consacrata il 4 luglio dell'anno 13 a. Cr., ed eretta nel Campo Marzio e fu dedicata con pompa di cerimonie e di sacrifizi il 30 gennaio del 9. Di essa Augusto medesimo fece nel suo testamento politico breve menzione, che è pure la principale e quasi unica fonte letteraria: più scarsa e imprecisa è la documentazione figurata su monete neroniane, che ne dànno un prospetto sommario e inesatto. Dall'età romana al nostro Rinascimento la sorte del Monumento è avvolta nel mistero. Difatti solamente nel 1568, facendosi le fondazioni del Palazzo Peretti, se ne rinvennero le prime tracce in vari grandiosi lastroni con figure e ornati, sparsi poi tra Firenze e Roma, e nel 1859 in lavori di sottofondazioni altre ancora simili se ne ricuperarono senza tuttavia che nè degli uni nè degli altri fosse attribuita all'Ara la pertinenza.

Studi e ricerche di dotti italiani e stranieri riuscirono sulla fine del secolo scorso a riconoscere l'unità dell'imponente complesso di quelle sculture e a riferirlo all'*Ara Pacis*: ma soltanto nel 1902-1903 lo scavo disposto dal Ministero della Pubblica Istruzione e diretto da Angiolo Pasqui in Via in Lucina, intorno e sotto all'angolo del medesimo Palazzo, divenuto Fiano poi Almagià, condusse a scoprire e a delimitare il podio marmoreo e a ricuperare varie altre e preziosissime parti con figure e ornati.

Purtroppo difficoltà tecniche e ragioni statiche imposero allora la sospensione di quelle scoperte, che le persone colte di tutto il mondo seguivano col più vivo interesse. Ma dopo oltre un trentennio, finalmente fu disposto che contro ogni ostacolo si facesse lo scavo definitivo dell'*Ara Pacis* per la sua ricostruzione. Dall'aprile 1937 al marzo 1938 con arditi accorgimenti tecnici quale un colossale cavalletto in cemento armato a sostegno dell'angolo dell'edificio soprastante e con mezzi nuovi e geniali quale il congelamento di una diga di terreno per contenere l'afflusso della falda idrica assai profonda e abbondante, i lavori di ricerche furono condotti a fondo. E si estrassero in un anno di ricerche nelle fondazioni del Palazzo, tratto a tratto demolite e rifatte, tutte le parti ancora nascoste nella zona inesplorata, dalla prima, che fu il quadro dei Flamini, già famoso per essere stato veduto e di necessità lasciato sotto terra nel 1903, alla fiancata dell'altare, che è il più importante dei nuovi ricuperi. Tutto il monumento di marmo lunense è formato di un podio semplice e liscio, sopra il quale si eleva un recinto quasi quadrato a due fronti con porte (m. 11,63) e a due lati continui (m. 10,625), che è diviso in due piani sontuosamente decorati: l'inferiore della più mirabile e vasta composizione di motivi floreali di acanto, di tralci di vite e di alloro, di fiori e di frutti vari e variamente stilizzati; il superiore di figure in quadri distinti sulle fronti e in teorie continue sui fianchi. Entro il recinto si erge l'altare, che aveva più ordini di fregi, di cui due a figure nello zoccolo e nello spessore della mensa. Nel fregio esterno dei lati è istoriato il corteo imperiale, il quale aperto e guidato da Augusto fra i Consoli, si muove a compiere la cerimonia della consacrazione dell'*Ara*: sui quadri delle fronti sono scolpite con la maestria della grande arte, figurazioni a soggetto simbolico e leggendario relative alle origini di Roma; sulle due zone, che cingevano l'altare, erano dispiegate composizioni sacre e scene sacrificali. A ognuno di questi soggetti è adeguato uno stile e conferito un carattere plastico proprio, che armonizzano l'umano, il sacro, il divino in sintesi ideale a esprimere il culto delle ravvivate tradizioni e le acquisite aspirazioni religiose, civili, politiche della Roma di Augusto.

L'opera comprende un volume, *stampato su carta a mano di Fabriano, di 328 pagine di testo del formato di cm. 29,7 × 42 riccamente illustrato ed una* cartella *contenente 39 tavole fuori testo dello stesso formato stampate in fototipia a doppia tinta (peso complessivo kg. 8,200).*

Edizione numerata di **500** esemplari:

L. **30.000**

LA LIBRERIA DELLO STATO

ROMA - PIAZZA G. VERDI, 10 - ROMA

PALLADIO

RIVISTA DI STORIA DELL'ARCHITETTURA

NUOVA SERIE
ANNO IV - 1954

FASCICOLO III
LUGLIO-SETTEMBRE

SOMMARIO

ILLUSTRAZIONI, DOCUMENTI, NOTIZIE

CONDIZIONI E PREZZI PER L'ANNO 1954

ABBONAMENTO ANNUO	ITALIA	L. **3.580**
	ESTERO	L. **5.000**
NUMERO SEPARATO	ITALIA	L. **1.000**
	ESTERO	L. **1.400**

Redazione: Via A. Gramsci, 53 – Roma

I libri per recensione debbono essere inviati alla Redazione della rivista

Amministrazione e vendita presso la LIBRERIA DELLO STATO, Piazza G. Verdi, 10 – Roma

CONCETTO E LIMITI DEL RINASCIMENTO ARCHITETTONICO

PER INTENDERE nell'accezione presumibilmente più esatta il significato del termine Rinascimento, giova affrontare le condizioni di un difficile interrogativo: continuità o frattura rispetto al Medio Evo? frattura o innovazione?

Si pone cioè la domanda in riferimento al possibile prolungarsi del momento medioevale in quello rinascimentale; oppure in riferimento alla loro eventuale indipendenza.

La possibilità di districare una risposta dagli innumerevoli equivoci appare particolarmente ardua quando si tenga conto della forma tipica della cultura contemporanea: cultura incline all'approfondimento entro il cerchio della specializzazione.

Nasce così, da un lato l'esigenza di comprendere nell'analisi tutti gli aspetti di una certa epoca, per ricomporne in sintesi critica la sua integrità originaria; e, dall'altro, l'ostacolo insito nella perspicuità stessa dell'umano sapere, più facilmente rivolto alla conoscenza del particolare che non alla rappresentazione dell'universale, anche nell'ambito di un determinato periodo della storia.



Fig. 1 – Firenze, interno del S. Lorenzo

Così, chi si occupa di filosofia può documentatamente contestare che dal secolo XIV al XVI si continui il Medio Evo; che esso si sviluppi cioè nella nuova visione del mondo; sostenendo che la metafisica medioevale è sempre religiosa e il razionalismo scolastico comunque subordinato alla fede; mentre la filosofia rinascimentale — almeno quasi sempre — liberata da presupposti dogmatici, fa di sè strumento per una ricerca positiva che sfocia nel principio di soggettivazione e, quindi, nella conseguente fiducia in una grande civiltà umana risorgente: coscienza di rinascita dei valori umani che manca al Medio Evo. Senza dire poi del problema della salvezza trasferito nel Rinascimento dal piano universale a quello individuale con l'abbandono della teologia escatologica e della metafisica per la morale.

Da ciò, chi si occupa di religione può pervenire a conclusioni differenti: può affermare superata la concezione di un Rinascimento " pagano ,, per giungere a configurare il problema come " contrasto tra religione e cristianesimo, o cattolicesimo e laicismo ,, oppure a ridurlo a fatto di " religione dell'uomo di Dio ,,.

Sono negati, dunque, al Rinascimento quei caratteri di antireligiosità o, meglio, di assenza religiosa che lo distinguerebbero nettamente dai secoli precedenti.

E ciò in virtù di molte considerazioni, non ultima quella che rileva la mancanza, e tanto meno l'avvento di una religione diversa dal cristianesimo la quale, proclamandosi " nuova ,, avesse avuto la forza di scalzare tutto il Medio Evo.

A conferma di questa continuità si sostiene che essendo il cristianesimo religione " fondata ,, , cioè non perfettibile, essa, proprio nel Rinascimento, non poteva non coincidere con quel momento modello al quale gli uomini di allora guardavano anche nelle lettere e nelle arti, riallacciando così la tradizione al momento iniziale della cristianità.

Chi si occupa di storia politica espone un altro punto di vista quando afferma la diversità tra i due tempi — il secolo XI e il XV — come rovesciamento del concetto di Impero; in quanto il basso Medio Evo esalta la Roma imperiale mentre il Rinascimento si richiama agli ideali della Roma repubblicana.

Meno esplicite le distinzioni se si guarda alla letteratura; tuttavia se ne avverte l'elemento diversificatore — forse un nuovo concetto di bellezza — il "quid,, per il quale qualcosa pare nascere piuttosto che rinascere.

Comunque, un distacco dal mondo medioevale è individuabile anche nelle lettere; basti pensare all'esigenza della cultura di poggiare su regole certe, su modelli ideali consacrati dalla tradizione; basti pensare al modo di guardare alla natura secondo uno schema canonico che diventa quadro, o, al modo di guardare

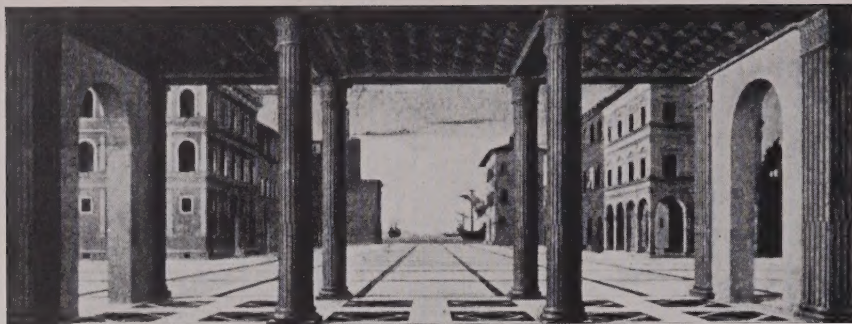


Fig. 2 – Berlino, Museo – Prospettiva, attr. a Luciano Laurana

alla realtà dei poeti, più pronti a descrivere corpi animati che anime, e anche a quel consapevole gusto del particolare che, come disse Umberto Bosco, fu uno degli estremi punti di arrivo del rinascimentale senso del limite. Quel limite che Galileo portò alle estreme conseguenze affermando la stretta e obiettiva osservazione dei fatti.

Sotto qualsiasi angolo visuale si osservi, il concetto di Rinascimento appare dunque estremamente complesso; ovviamente permeato di elementi tradizionali e così variamente caratterizzato, per certi aspetti peculiari, da non poter giustificare una perentoria affermazione di semplice continuità o propaggine medioevale nè di una completa frattura.

A ragione allora lo Chabod afferma che non in tutti i campi nel Rinascimento si giunse ad una " eguale novità di affermazioni ,,. L'aspetto complessivo muta, ma taluni elementi del passato permangono pertinaci. D'altronde, fu appunto nella Firenze del Quattrocento che sorse l'*esprit nouveau* del secolo e, certo, anche in architettura esso si palesò attraverso quell'atteggiamento, quasi a dire matematico, che si acutizzò nella ricerca prospettica e, quindi, spaziale. [1)]

La prospettiva, studiata scientificamente, e non soltanto intuita, costituì infatti una novità; un punto di distacco dal Medio Evo; una apertura verso altre stagioni.

E poichè essa presuppone, così come era intesa, un punto di vista ben definito, quello cioè dello spettatore, è chiaro che la rappresentazione della realtà derivante da codesto modo di infuocare nell'individuo la visione delle cose, traduce in termini figurativi tutta la concezione filosofica del secolo canvalida la definizione del rina scimentale senso del limite.

Cioè a dire, come affermam mo più su, una Weltanschauun non soggetta all'idea di trascen denza. Ben definita: sì che l'uom assurge ad interprete, quas creatore, della natura stess Un creatore che chiede all'art i mezzi della conoscenza per chè ha fiducia nella validità de l'immaginazione e perchè no ha ancora trovato il metodo scientifico congruent L'intuizione sta infatti alla base di ogni enunciat scientifico. Si ricordino le definizioni dell'Alberti quan do presenta la pittura come " intersegatione della pir mide visiva ,, , come qualcosa di intellettualistico, dun que, che ha sede nella mente umana e che consente passare facilmente alla ricerca del mistero della natur ponendo così le premesse ai metodi sperimentali d Seicento: sono essi, infatti, a segnare il divario sostan ziale fra il linguaggio della natura parlato dal Rinasc mento e quello divino parlato dal Medio Evo.

Giacchè, con la prospettiva, il Rinascimento intro duce all'arte tridimensionale laddove il Medio Evo avev espresso, specie in pittura, figurazioni bidimensional

La geometria euclidea sta alla base di tutto ciò. M convergendo, come s'è detto, la visione delle cose ne l'unità di un punto di vista fisso, essa non potev ovviamente arrivare a quella multilateralità che presup pone la concezione — tutta moderna — di uno spazi concepito in relazione ad un punto mobile.

Ecco perchè le costruzioni rinascimentali hanno qual cosa di cristallizzato, di fisso; ecco perchè si preferiron fra l'altro, gli organismi a pianta centrale (*figg.* 2–3

Del resto, pensare gli oggetti " relativamente ,, sar prerogativa del lontanissimo cubismo; ma non potev esserlo del Rinascimento.

Di questa intima comunione, comunque innegabil fra arte e scienza il Brunelleschi fu uno dei più signi ficativi esponenti.

In tal senso egli fu uomo nuovo e nuova quella su versatilità anche se non al tutto libero dagli acquisi elementi del passato.

Elementi trascorsi, ma no morti, sono infatti riconoscibi nel suo fare; e son proprio quel che nella novità dell'uso costitui scono l'apporto novatore dell sua personalità.

L'inserimento della cupol nella tribuna di S. Maria de Fiore non è, infatti, invenzion

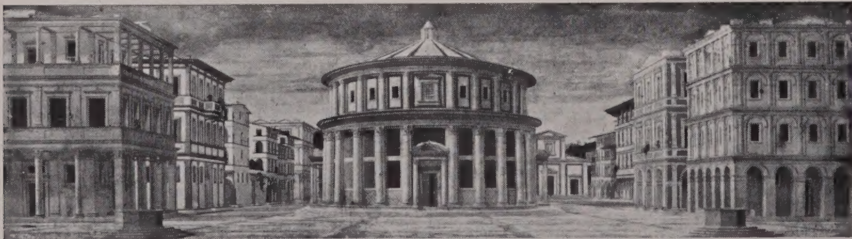


Fig. 3 – Urbino, Pal. Ducale – Prospettiva, attr. a Luciano Laurana

brunelleschiana poichè, com'è noto, era già stata prevista dai progettisti dell'organismo preesistente (se mai la meraviglia andrebbe rivolta a questi ultimi che progettarono una tribuna siffatta e in una Firenze e in un momento che pure non pareva averla preparata).

Gli stessi costoloni che solcano l'estradosso della cupola trovano il loro naturale precedente in quelli della cupoletta del tabernacolo di Orsammichele di Andrea Orcagna, sebbene tanto più robusti e semplificati.

Non solo, ma costruendo la cupola il Brunelleschi ricorse alla doppia calotta, come in certi esempi antichi. Essa poi, pur essendo un'opera audace, non rappresenta una scoperta tecnica: non esprime qualcosa di tecnicamente diverso dalle coperture dei medioevali battisteri di Pisa o di Firenze: si fonda, anzi, su forme della tradizione romana, assai meno " scientifiche ,, , dunque, di talune soluzioni medioevali.

Dobbiamo allora riconoscere la vera validità nell'impulso estetico e convenire, in certo senso, con lo Scott quando afferma che " l'architettura del Rinascimento è eminentemente un'architettura di gusto ,,. Corrispondente, cioè, ad un criterio di bellezza. Nessuna scoperta tecnica della costruzione — che per altro non vi fu — può spiegare, infatti, il corso dell'architettura d'allora. Tanto più ci pare convincente questa affermazione se continuiamo nell'analisi filologica.



Fig. 4 – Firenze, interno dei SS. Apostoli

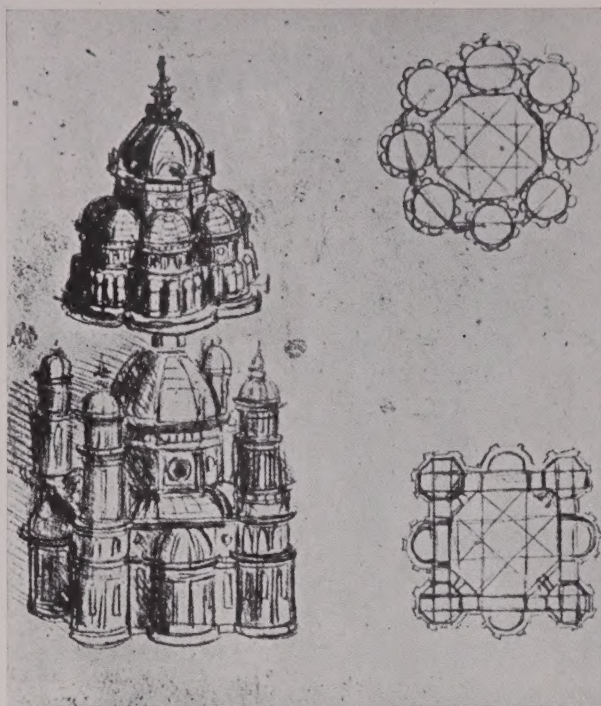


Fig. 5 – Leonardo: Disegni di costruzioni a pianta centrale (cod. B, 25 *b*)

Neppure la sacristia di S. Lorenzo è immune da stilemi medioevali, per quelle nervature che solcano l'interno della cupola assai prossime, non fosse per la mediazione dell'impeto lirico, a quelle di molti monumenti medioevali. Nè la successione delle volte sferiche sotto il portico dell'Ospedale degli Innocenti può essere al tutto sottratta al richiamo di antichi modi.

La stessa basilica di S. Lorenzo denuncia la sua evidente assonanza con la medioevale basilica fiorentina dei Santi Apostoli (*figg.* 1, 4).

E quante domande se guardiamo poi a Leonardo e a Bramante.

Gli organismi a pianta centrale che disegnava Leonardo (il Faust del suo tempo, per quella scienza magica che in lui sembra rivivere, uomo medioevale, non fosse per la universalità rinascimentale e per la concezione della natura più ricca e moderna) non potrebbero essere una derivazione del S. Satiro di Milano non ostante la personale invenzione degli alzati? (*figg.* 5–6).

E ancora: donde viene l'organismo del S. Pietro pensato da Bramante e, anche, da Raffaello? chi può indicare assonanze e analogie se non nell'organismo del S. Lorenzo di Milano (attr. IV sec. d. C.)? [2] Chi può negare che quell'organismo vanti una genealogia tanto remota, pur essendo una novità, proprio per l'empito estetico e per la maturata consapevolezza spaziale che lo permea? (*figg.* 7–8).

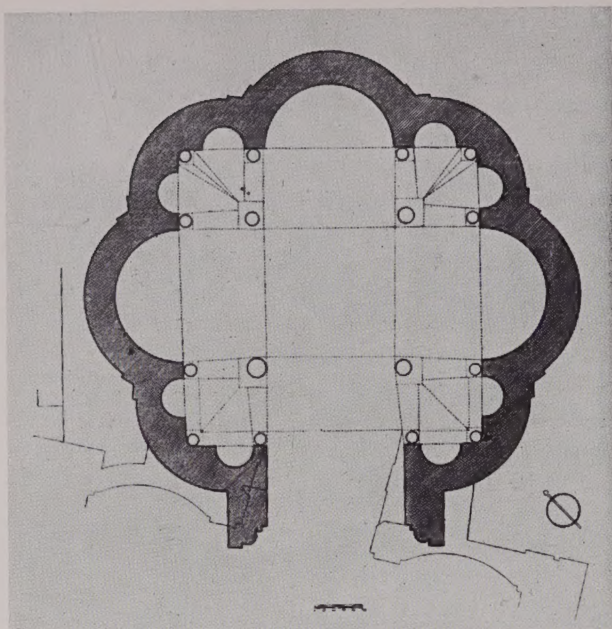


Fig. 6 – Pianta originale della chiesa di S. Satiro in Milano (da *G. Chierici, La Chiesa di S. Satiro*)

Certo si tratta di qualcosa di più di una semplice affermazione di gusto. Ma per gusto bisogna intendere un particolare criterio di bellezza, anche se non si debba dimenticare, in questo caso, che già verso il Cinquecento il Rinascimento architettonico volge con i suoi artisti ad una pienezza che è già presagio delle realizzazioni barocche.

Del resto, per tornare al Brunelleschi, la stessa struttura della Cappella dei Pazzi, sistema misto di cupola e di volte trasversali all'esterno, potrebbe esser visto come l'eco lontana di soluzioni trascorse.

Sembra dunque dimostrabile che gli elementi strutturali delle costruzioni del Rinascimento, considerati in sè stessi, cioè a dire indipendentemente da ogni altro fattore caratterizzante, non possono essere ritenuti ragione di novità nè, tanto meno, di individuazione. Se invece guardiamo al nuovo ordine spirituale dobbiamo senz'altro divergere da tali conclusioni definitive.

Ci soccorrono a questo proposito alcune osservazioni di Henri Focillon: [3] "L'Italie du XIIIème et du XIVème siècle vit avec plénitude la pensée gotique, avec inquiétude la pensée romaine. L'une lui donne un style, c'est-à-dire une forme de la vie, une forme de l'esprit, l'autre lui inspire une nostalgie qui ne trouve sa forme qu'exceptionnellement ,,. E ancora: " Au moment ou l'architecture gotique cède à sa propre richesse, Florence crée une architecture que l'on peut dire inédite et personelle, car si Brunellesco en emprunta la suggestion aux monuments de la Rome antique, si même il copia le parti des basiliques chrétiennes à San Lorenzo, les palais florentins qui lui son dus, ainsi qu'à ses continuateurs Michelozzo et Alberti, malgré l'emploi des bossages colossaux et la superposition des ordres, ne sont pas des pastiches de l'art impérial, mais une définition personnelle et vigoureuse de la masse monumentale ... ,,.

Pur nella portata d'un pensiero generale notoriamente livellatore e fondamentalmente tendenzioso specie nei confronti dell'arte italiana, lo stesso Focillon, dunque, vede al di là delle reviviscenze medioevali, la novità del nuovo ordine di pensiero, della nuova poetica.

Possiamo cioè affermare che il Medio Evo si prolunga nel Rinascimento; e non già per limitarne l'originalità ma per dar vita come un lievito fertilizzante che, valorizzando il fare, impedisca ad esso di identificarsi con la sterile riesumazione.

Perchè, infatti, di riesumazione " classica ,, non si trattò ma, piuttosto dell'affiorare di " predilezioni ancora vitali e potenti di un'antica cultura indigena la quale era tanto sicura di avere diritto a un futuro

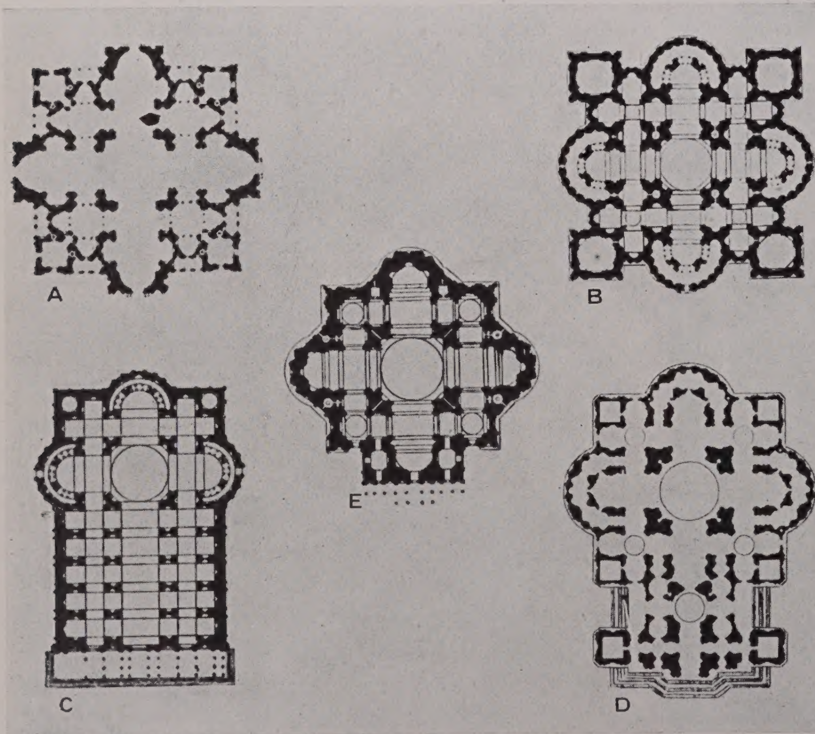


Fig. 7 – Piante del S. Pietro in Roma (da *G. Giovannoni, L'arch. del rinascimento*)

quanto di possedere un passato ed esigeva un campo tale da permettere lo spiegarsi delle proprie risorse creative e della propria non sperimentata originalità ,,. [4]

Medio Evo e Rinascimento sono dunque conseguenti e pur sostanzialmente individuabili, com'è per tutto il fluire di ogni storia. Uniti per le ragioni accennate; separabili perchè v'è fra i due momenti uno squilibrio di valutazione, diversità di concezioni finali o, come s'usa dire, escatologiche. E ciò anche se un distacco strettamente formale non vi fu (l'arco ogivale, per esempio, non fu al tutto abbandonato).

A questo punto è appena da dire che la Rinascita modellò l'immagine dell'antichità alla propria vita attuando, cioè, un giusto rapporto fra arte e concezione del vivere mentre — se ci è consentito un volo di storia — nei secoli XVIII e XIX, quando il misterioso sogno del Medio Evo parve ingigantire in Inghilterra e poi in Italia e altrove, non si trattò che di un mito intellettualizzato, troppo disforme dalle condizioni della vita corrente. Anche in ciò è individuabile la segreta ragione della coerenza rinascimentale.

Ma molti altri sono i motivi che rafforzano codeste considerazioni; specie se si guarda al di là del confine toscano, dove, cioè, le opere architettoniche mantennero, pur nell'ambito delle stesse influenze toscane, un netto legame con le tradizioni locali. Così, per esempio, accadde in Lombardia con uno dei suoi maggiori esponenti: l'Amadeo. Giacchè permase in lui il gusto per la decorazione un po' affastellata pur inserita per rigore di geometria e per certo legame logico fra gli elementi fantastici, nell'ordine nuovo della Rinascenza.

Sembrerebbe, infatti, che quell'allungare le proporzioni della facciata della Cappella Colleoni, quell'imprimere alle finestre un movimento nettamente ascendente potesse rappresentare più l'eco tardiva di una mediazione gotica che l'acquisto di un nuovo sentimento compositivo se il rigore della pianta e la simmetria della facciata tutta scandita da un definito asse mediano non rispondesse alle regole della chiarezza e della passione rinascimentale.

In ogni manifestazione architettonica, del resto, la Lombardia esaltò con una certa continuità di modi una stretta connessione con l'antico, tanto che l'arte romana, trasfusa nell'animoso costruire dei magistri non cessò di persistere non soltanto nel Rinascimento ma anche nello stesso periodo barocco.

E ciò è così vero che, pur nell'accettare le esperienze toscane, la valle Padana si troverà più preparata ad accogliere la lezione albertiana che non quella brunelleschiana.

L'Alberti, infatti, facendo propri motivi talvolta medioevali (come nel fianco del Tempio Malatestiano di Rimini o nell'intarsio delle volute della facciata di S. Maria Novella di Firenze), ma più spesso di riso-

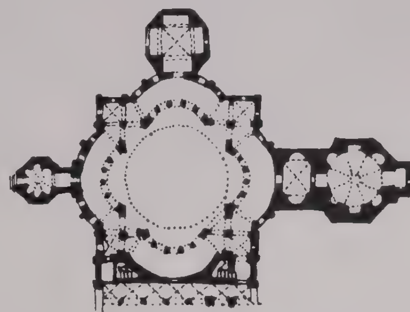
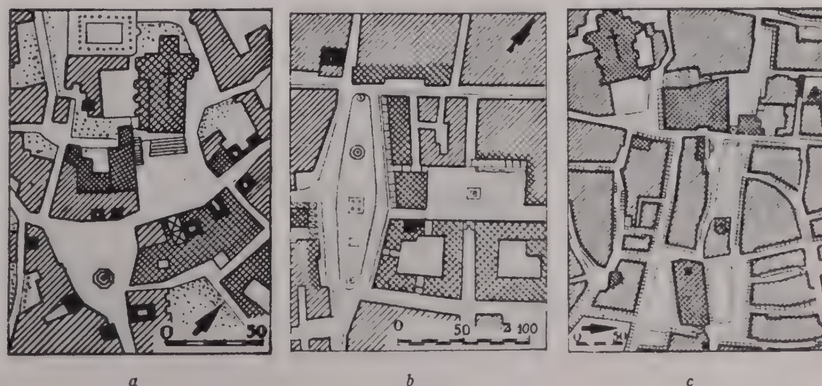


Fig. 8 – Pianta del S. Lorenzo in Milano

nanza romana, rappresenta l'esperienza umanistica più vicina all'antichità: e ciò per molte testimonianze; sia che si tratti di motivi tipici come l'arco di trionfo (v. le facciate del S. Andrea di Mantova e del Tempio Malatestiano di Rimini, ecc.) o della ripartizione delle superficie con pilastri e trabeazioni, sia dell'uso di frontoni interrotti (v. S. Sebastiano di Mantova) o dello schema planimetrico centralizzato (v. la Tribuna dell'Annunziata di Firenze o il S. Sebastiano di Mantova), sia del ritorno alla volta a botte che atteggia e modella lo spazio secondo una poetica simile per attributi e aggettivazioni a quella della tarda romanità.

Giacchè il Rinascimento albertiano si distinse, in sostanza, dal Rinascimento fiorentino, esaltato dal Brunelleschi, proprio per quei motivi d'ordine erudito che dovevano avere la risonanza, che infatti ebbero, in terre dove una romantica esaltazione dell'antico non cessò mai di stimolare l'afflato costruttivo. Non per nulla lo stesso Brunelleschi, tornando da un viaggio compiuto verso il 1433 a Piona, insinuò nella sua



a *b* *c*

Fig. 9 – *a*) Piazze di S. Gimignano; *b*) Piazza delle Erbe a Verona; *c*) Piazze centrali di Padova (da *L. Dodi, Elementi di urbanistica*)



Fig. 10 – Bagnacavallo, città medioevale di origine romana. Le strade si sviluppano in anelli concentrici e non secondo il sistema radiale del rinascimento. L'irregolarità segue spontaneamente la conformazione del terreno (da *S. Giedion, Spazio, tempo, architettura*)

poetica scandita e lineare andamenti spaziali assai più complessi e sonori rimbalzanti entro forme aperte e articolate: l'esempio del Tempio degli Angeli rimasto interrotto e quello del progetto, poi mutato, del S. Spirito sono, a tale proposito, notevolmente interessanti. È infatti chiaro il passaggio dalla definizione geometrica quale l'ossatura ottagona del Tempio degli Angeli a quella più plastica a nicchie e cappelle biabsidate che il Brunelleschi parve perseguire. [5)]

Un'altra differenza sintomatica, nei confronti dell'architettura, fra Medio Evo e Rinascimento è anche rilevabile nel mutamento dell'iconografia. La avverte il Giovannoni: nel campanile di S. Maria del Fiore, per es., l'architettura è rappresentata come un capomastro che dirige la costruzione di un muro. Nelle molte figurazioni quattrocentesche (v. Agostino di Duccio, Tempio Malatestiano) essa è rappresentata come arte sorella della pittura e della scultura, così come la definiscono tutti gli scrittori da Leonardo al Varchi, ecc. Una figurazione, cioè, che prova la preminenza del fatto estetico su quello tecnico e inquadra nell'ambito di un pensiero comune l'attività dei teorici come l'Alberti, lo Scamozzi, il Palladio e degli altri per i quali l'architettura si riduceva, per contro, ad una questione di rapporti modulari ed armonici.

E che dire delle differenze concettuali che informano l'urbanistica del Medio Evo e del Rinascimento?

Guardiamo le piazze.

Nelle piazze medioevali è frequente la distinzione razionale delle funzioni: la piazza religiosa, la civica, la piazza del mercato. Tutte collegate organicamente senza prevenzioni teoriche, con una spontaneità tipica; prive di richiami simmetrici, ravvivate da tagli prospettici vari e spericolatissimi, specie all'imboccatura delle strade che son rade e tortuose. Monumenti e torri tagliano lo spazio in modi imprevedibili e quanto mai liberi (Mantova, Pavia, Padova, Vicenza...) (*figg.* 9–11).

Ecco, invece, il Rinascimento portare nell'architettura degli edifici quella inconfondibile armonia che è frutto di identità fra il metodo del pensiero e lo slancio del sentimento, fra le attività emotive e quelle intellettuali.

Ecco allora la definizione di piazze più regolari, con indicazioni di simmetria ricorrenti in tutto il fare architettonico.

Differenze di gusto, anche, che in questo caso è sostanza. Perchè, come abbiamo ripetuto, non vi fu netto superamento, specie nel Quattrocento (più tardi, sì) di taluni canoni medioevali. La stessa piazza di Pienza — come altre — così rappresentativa dell'armonia rinascimentale, conserva del pensiero precorso il motivo della fontana non centrato rispetto all'asse di simmetria della piazza stessa e lo sfalsamento degli innesti stradali e

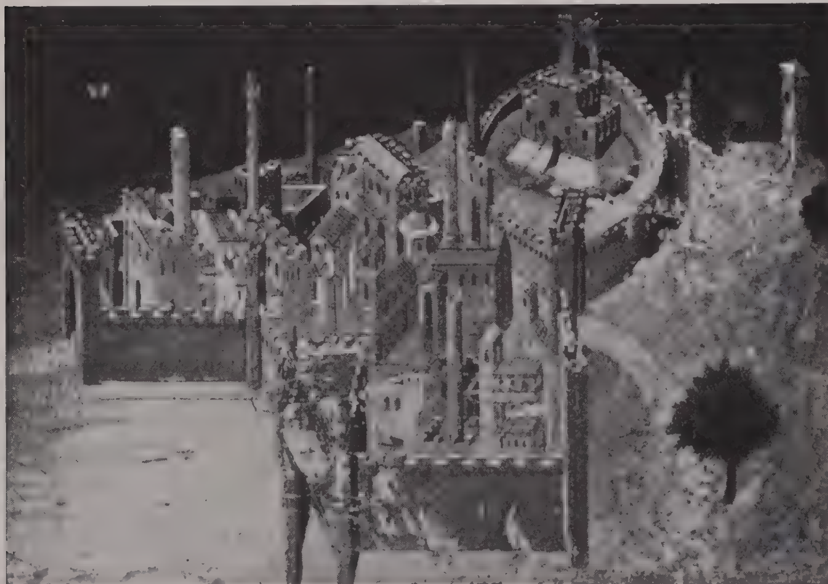
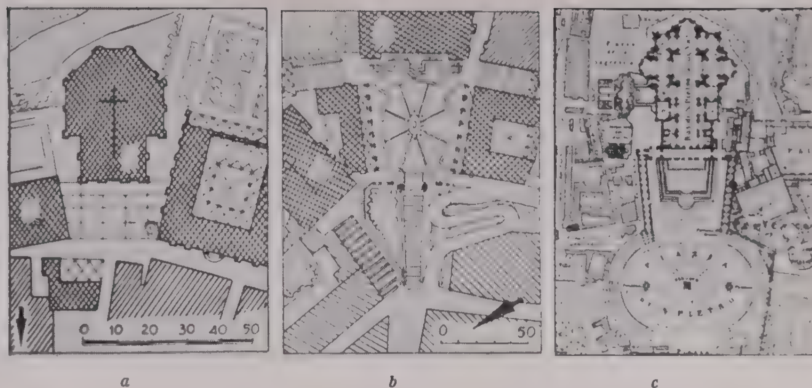


Fig. 11 – Siena, Galleria – A. Lorenzetti: Veduta di città medioevale



a *b* *c*

Fig. 12 – *a*) Piazza del Duomo a Pienza; *b*) Piazza del Campidoglio a Roma; *c*) Piazza di S. Pietro a Roma (da *L. Dodi, cit.*)

il tipo racchiuso dello spazio (vedi rispettivamente le piazze dell'Annunciata di Firenze, della loggia di Brescia, la piazza S. Marco di Venezia o quella di Vigevano, ecc.) (*figg.* 12–13).

Spetterà al Settecento, varcata la linea del “ limite ,, , di portare nelle piazze il senso dell'indefinito spaziale nell'apertura di orizzonti lontanissimi, oltre il punto di una prospettiva semplicemente umana: preludio alla sfida filosofica dell'ambizione verso il superumano.

Se dalla piazza passiamo all'intero corpo della città possiamo ancora riconoscere la condizione del pensiero architettonico: condizione puntuale per la valutazione di un'epoca.

Il concetto della radialità delle piante stellari delle città “ ideali ,, , per esempio, ci introduce nel vivo di un tema più vasto.

La loro figurazione (si pensi alla Sforzinda del Filarete, *fig.* 14) contrassegnata da fasci di strade, convergenti a raggera in un centro, documenta una sorta di irrigidimento formale e testimonia, all'un tempo, un ordine di atteggiamenti intellettuali geometrizzati a conseguenza di un egocentrismo morale proteso, nella certezza di dominare le cose, alla conquista dell'umano.

Fu tale atteggiamento che, pur nell'ambito di un pensare teorico, non potè approdare alla formulazione di vasti piani urbanistici, non fosse al di fuori dello studio di singole e astratte città ideali.

Appare chiaro che una posizione individualistica della cultura poteva difficilmente giungere a ciò. Essa era particolarmente atta ad acutizzare le risorse soggettive, a stimolare, in conseguenza, la nascita di monumenti pregevoli, ma non certo a provocare quei presupposti collettivi che sono condizione di un piano urbanistico. Proprio in questo, anzi, possiamo individuare un altro motivo di differenziazione fra il Rinascimento e il Medio Evo: come indifferenza del primo nei confronti del secondo all'istanza orientativa e organizzatrice dell'architettura.

Sopravvivenze medioevali, dunque. E peculiarità e novità nello stesso tempo. Tali, cioè, da consentire la caratterizzazione, pur nelle intravvedute persistenze; certo, il limite fra un periodo e l'altro non può essere configurato come barriera invalicata. Tanto più che nella sfera delle ricerche minute è possibile mettere a nudo un rapporto di reciprocità: è possibile trovare nello stesso Medio Evo momenti precorritori del



Fig. 13 – Firenze, Pal. Vecchio – G. Vasari: Veduta di Firenze (1530)

Rinascimento: i SS. Apostoli, S. Miniato al Monte, il Battistero di Firenze, la Collegiata di Empoli, i portici di S. Lorenzo extra muros, ecc.

È abbastanza chiaro che tali anticipazioni — frutto di perizia di artefici piuttosto che di una consapevole mediazione culturale — non ebbero carattere di continuità; non valsero a creare quel clima formativo e formato che, al contrario, definisce il Rinascimento; tuttavia la loro testimonianza basta ad insinuare il dubbio sulla inadeguatezza storica di distinzioni troppo incise.

LILIANA GRASSI

1) Si vedano rispettivamente gli scritti di: G. Saitta, A. Pincherle, B. Barbadoro, U. Bosco, M. Salmi ed altri in *Il Rinascimento*, atti del III Convegno internazionale sul Rinascimento, Firenze 1953.

2) Vedi A. CALDERINI, G. CHIERICI, C. CECCHELLI, *La Basilica di S. Lorenzo Maggiore a Milano*, fondaz. Treccani, Milano 1951.

3) V. cap. *Le Moyen Age dans la Renaissance italienne*, in *Art d'occident*, 1947.

4) Vedi G. SCOTT, *L'Architettura dell'umanesimo*, Laterza, Bari 1939.

5) Cfr. anche per concetti precedentemente espressi: M. SALMI, *Civiltà fiorentina del primo Rinascimento*, Sansoni, 1943; ID., *Milano e il primo Rinascimento*, Centro Naz. di Studi sul Rinasc., Sez. lombarda, Discorso inaugurale, aprile 1940.

Nota bibliografica: della vasta bibliografia sul Rinascimento limito la segnalazione a quelle opere pertinenti al particolare aspetto trattato nel testo. Oltre agli scritti segnalati nelle precedenti note e propriamente aderenti all'ordine di idee esposte ricordo, fra l'altro: E. WÖLFFLIN, *Renaissance und Barock*, Monaco 1888, trad. it., Firenze 1928; A. PICA, *Il seme del Rinascimento lombardo*, in *Riv. per l'arte sacra*, n. 6, 1927; G. GIOVANNONI, *L'Architettura del Rinascimento*, Milano 1935; M. L. GENGARO, *Umanesimo e Rinascimento*, Torino 1944; J. VON SCHLOSSER, *La Letteratura Artistica*, trad. it., Firenze 1935; L. PICCINATO, *Urbanistica dall'antichità ad oggi*, Firenze 1943; S. GIEDION, *La nuova concezione dello spazio: la prospettiva*, e passim, in *Space, Time and Architecture*, Cambridge, Mass., U.S.A. 1941, trad. it., Milano 1954; R. WITTKOVER, *Architectural principles in age of humanism*, London 1949; L. GRASSI, *Estro e ragionevolezza nell'architettura sforzesca del Ducato milanese*, in *Barocco e no*, Milano 1953.

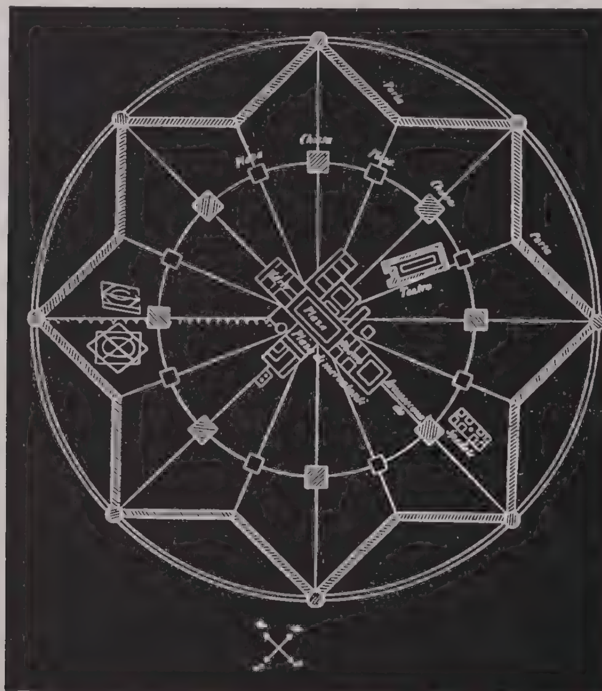


Fig. 14 – Filarete, " Sforzinda ,,

PROGETTI GIOVANILI DI ANDREA PALLADIO PER PALAZZI E CASE IN VENEZIA E IN TERRAFERMA

NON SI PUÒ comprendere l'arte del Palladio senza conoscere il secolo in cui egli visse e lo svolgimento della sua attività attraverso i suoi viaggi e i suoi studi, ma soprattutto mediante i suoi rilievi sui monumenti antichi.

Le norme di sintassi costruttiva dettate dai varî trattatisti del sec. XV (Filarete, Francesco di Giorgio e L. B. Alberti) al principio del sec. XVI dovevano ancora divenire norme stabili per imprimere alle composizioni architettoniche disciplina di ritmi e classica polifonia. D'altra parte non si rivelavano neppure sufficienti i precetti di Vitruvio, il quale, pure avendo dettato norme sulle proporzioni degli edifici e sulla concezione plastica dell'insieme, tuttavia era sempre rimasto particolarmente difficile e di ardua comprensione anche per la mancanza di qualsiasi ricordo grafico che servisse di guida agli architetti del nuovo stile.

Era perciò necessario che costoro rivolgessero la loro attenzione soprattutto agli esemplari rimasti dell'architettura classica, i monumenti antichi, e quindi era naturale che gli architetti del Cinquecento riconoscessero in Bramante " huomo eccellentissimo et osservatore degli edifici antichi ,, [1] il padre spirituale della nuova architettura, e in Roma la culla di questa.

Anche il Palladio rivelò il suo stile inconfondibile soltanto dopo i suoi soggiorni romani e gli studi sulle antichità. Però prima di questi egli aveva dimostrato le proprie preferenze per lo stile di uno o di altro architetto secondo che si susseguivano le visite di costoro a Vicenza per le logge della Basilica, e in relazione agli insegnamenti di uno o di altro studioso di architettura incontrato nelle sue visite alle città vicine. Così è che i disegni palladiani di Londra rivelano che il Palladio nei suoi progetti giovanili trasse motivi e forme dallo Scarpagnino, dal Sansovino, dal Falconetto, dal Sammicheli, da Raffaello e da Giulio Romano, mediante un ecclettismo vario pittorico e geniale.

1) *Alcuni schizzi riguardanti le logge della vicentina Basilica e due palazzi – Royal Institute of British Architects* (Codex Burlington, vol. X, fol. 15, *fig.* 1). – Un foglio della raccolta londinese rappresenta alcuni schizzi che a sinistra riguardano le logge della Basilica vicentina (*fig.* 1, A, B, C) e a destra due schizzi di facciata per palazzi di città (*fig.* 1, D, E). Negli uni e negli altri (specie nelle trifore sormontate da timpano triangolare) è evidente la derivazione dal veneziano palazzo Contarini " delle figure ,, dello Scarpagnino, mentre nelle nicchie a catino sormontate talvolta da riquadri si rileva un motivo particolarmente caro al Sansovino. Inoltre una variante nei timpani triangolari di alcune finestre, riuniti alla sommità da un doppio riccio contrapposto (*fig.* 1, C) accusa un ricordo di opere di Giovanni di Pedemuro, primo maestro vicentino del giovane Andrea di Pietro (cfr. finestre della stanza al pianterreno alla base della Torre di Piazza a Vicenza e fastigio sopra l'altare maggiore della Cattedrale nella città stessa).

I due schizzi di facciate di palazzi contenuti nel foglio suddetto (D, E) dimostrano l'influenza dello Scarpagnino anche nelle riquadrature delle finestre incluse in ogni piano fra colonnine a trabeazioni ripiegate e intervallate da nicchie, in corrispondenza delle quali, nella parte più alta, sono altrettanti oculi rotondi. L'unica diversità fra uno schizzo e l'altro è costituita dalla finestra centrale del piano nobile, che nel primo è a trifora timpanata mentre nel secondo è ad unica apertura sormontata da centina su cui sono adagiate due fame addossate e fiancheggiata da encarpi con grappoli pendenti di frutta.

Fino dal 1521 Antonio Abbondi detto lo Scarpagnino, nominato " proto al sal ,, della Repubblica veneta nel 1517, [2] era venuto a Vicenza per eseguire, in collaborazione con Giovanni di Pedemuro, il pavimento dell'antica loggia del Capitaniato [3] e successivamente, nel 1525 (cioè un anno dopo che il giovane Andrea era entrato nella bottega di maestro Giovanni in via Pedemuro), era stato chiamato " pro restauratione pallatii ,,. [4] Inoltre nel 1532 i Deputati della città di Vicenza avevano avuto un altro " colloquium cum magistro Antonio de Venetiis ,, per la copertura del Palazzo della Ragione, ed avevano ottenuto autorizzazione dal Maggior Consiglio per la conclusione di un contratto col maestro veneziano per l'acquisto di lastre di piombo onde coprire " optime ,, il palazzo. [5] È certo quindi che in quegli anni lo Scarpagnino fu in rapporti con Giovanni di Pedemuro, dove il giovane Palladio lavorava ancora semplicemente come " lapicida ,, (cioè scalpellino).

Ma poi nel 1536 anche Giacomo Sansovino fu chiamato a Vicenza per le riparazioni alle logge del Palazzo della Ragione, [6] e vi ritornò nel gennaio e marzo 1538 ancora per lo stesso motivo [7] nonchè " per rimediare alla Tribuna della Cattedrale ,, [8] che doveva accogliere le sedute del Concilio ordinato da Papa Paolo III, poi trasferito a Trento. In tale occasione anche il Maestro veneto–fiorentino si incontrò con Giovanni

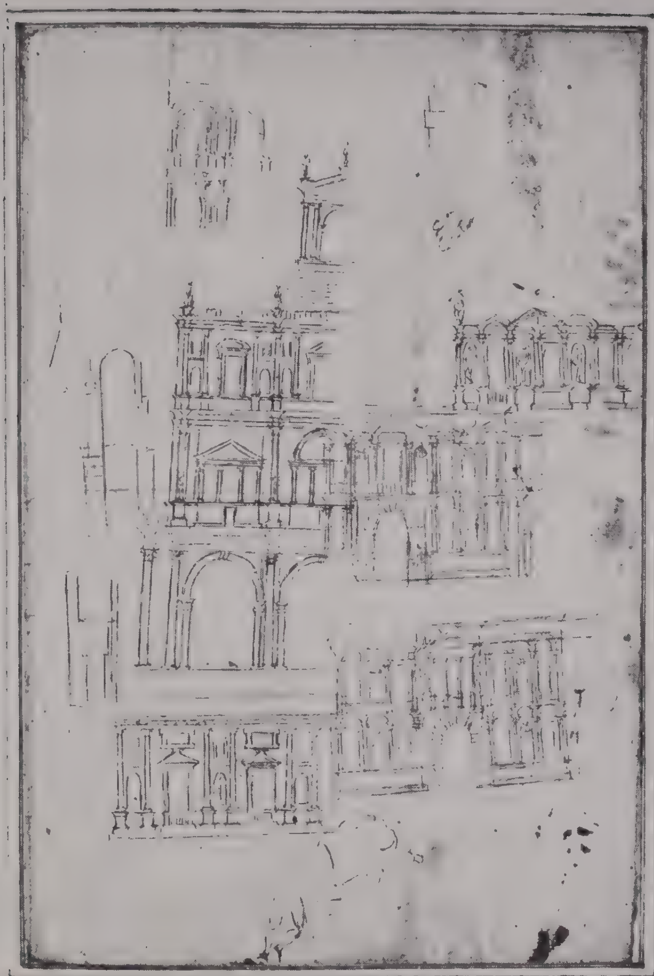


Fig. 1 – Londra, R. Inst. of Br. Arch. – Palladio: Schizzi per le logge della Basilica di Vicenza e per due palazzi

di Pedemuro, il quale anzi si assunse di eseguire, insieme con due carpentieri, i lavori di adattamento della Tribuna suggeriti dal Sansovino. [9] Quindi sicuramente anche questo grande Maestro potè avvicinare il Palladio, non più giovane, ma ormai decisamente avviato allo studio dell'architettura.

È certo comunque che il vicentino fu soggiogato dalla personalità dei due Maestri veneziani, come risulta da un progetto di facciata (Cod. Burlington, vol. XVII, fol. 23, *fig.* 2) in cui si ha una ulteriore conferma dell'influenza dello Scarpagnino con introduzione di particolari ricavati dal Sansovino. Il progetto contempla al pianterreno un basso e largo portone ad arco inquadrato da brevi colonnine doriche su alto zoccolo (che circonda tutto l'edificio) e sormontato da un largo timpano triangolare, mentre ai lati si aprono due finestre pure sormontate da timpani triangolari, comprese fra coppie di maggiori colonne doriche distanziate munite di piedestallo fra le quali sono inserite piccole nicchie a catino. Al piano nobile, sopra il portone centrale, si apre una trifora a timpano triangolare e ai lati altre finestre a timpani centinati incluse fra altre coppie di pilastri corinzi scanalati racchiudenti altre piccole nicchie. La forma del portone centrale riecheggia quello della veneziana Scuola di S. Rocco, mentre la trifora superiore sembra ancora ispirata a quella del Palazzo Contarini " delle figure ,,. Tuttavia le piccole nicchie inserite fra le coppie di colonne e di pilastri e gli stretti cordoni che legano ogni coppia all'altezza dei tondini dei rispettivi capitelli costituiscono particolari che troveremo anche in uno dei progetti del Palazzo Civena, dimostrazione evidente della identità dell'ideatore. [10]

Le cornici sono tese e senza alcuna ripiegatura, essendo l'effetto pittorico affidato soprattutto agli sporti dei piedistalli le cui cimase si legano colle modanature degli aggettanti davanzali delle finestre. La ripiegatura delle trabeazioni, infatti, fu dovuta ad altre influenze.

2) *Influssi veneziani e padovani.* – Il 1538 fu un anno particolarmente importante nella vita del Palladio. Fino allora egli era stato occupato in qualità di lavorante " lapicida ,, nella bottega di via Pedemuro. Tale qualifica risulta ripetutamente confermata da tutti i documenti notarili che lo riguardano [11] prima di quell'anno. Ma anche nel 1540 egli risulta " sculptore ,, e nel 1542 ancora " lapicida ,,, [12] però già indipendente, non figurando più legato alla bottega dei suoi maestri Giovanni di Pedemuro e Girolamo Pittoni. Tale indipendenza ebbe appunto inizio dal 1538.

Infatti un istrumento notarile del 19 febbraio di quell'anno documenta ufficialmente che il " lapicida ,, Andrea di Pietro (ormai giunto sulla trentina) aveva iniziata la sua dimestichezza col letterato Giangiorgio Trissino, nella cui abitazione in quel giorno egli fece atto di presenza insieme con un altro nobiluomo amico del Trissino, Antenore Pagello, e con un certo orefice Giuseppe del fu Valerio da Vicenza. [13]

Era finora tradizione che il Palladio avesse concorso, almeno in parte, al disegno della villa del

letterato a Cricoli. L'affermazione era fondata su alcune attestazioni di cronisti non contemporanei, vissuti alla fine del sec. XVI, e sulla opinione, pure perpetuatasi attraverso alcune pubblicazioni, che la villa fosse stata eretta nel 1538. Invece è certo che questa fu iniziata fino dal 1523, quando il Trissino era passato a seconde nozze colla cugina Bianca Trissino [14] e che i lavori erano finiti già prima del 1537, [15] anno nel quale il Palladio si trovava ancora nella bottega di via Pedemuro. [16] Perciò è evidente che l'eventuale concorso dato dal Palladio alla costruzione della villa fu limitato alla preparazione delle pietre sagomate, lavorate mentre egli era ancora alle dipendenze dei suoi maestri.

Certo è invece che la famigliarità del Palladio col Trissino ebbe inizio dopo la costruzione della villa di Cricoli, ma tuttavia essa costituì la più importante vicenda della vita dell'architetto, in quanto egli da allora potè informare il suo pensiero e la sua intelligenza all' " universalismo „ della cultura del Trissino, spingendolo anche a ricercare fuori del ristretto ambito municipale o provinciale vicentino nuove e vivide correnti di sapere. Anzi proprio allora, in concomitanza con una lunga dimora del Trissino a Padova, durata tre anni, il Palladio ebbe occasione di avvicinare e di conoscere, tramite l'amicizia del Trissino con Pietro Bembo, il nobile Alvise Cornaro. Essendo quindi il Trissino amico ed estimatore del Cornaro, si deve ritenere che già allora il Palladio abbia potuto vedere la mirabile loggia eretta dal mecenate padovano [17] e le altre opere ideate in Padova dal Falconetto.

Nonostante il Cornaro sia ricordato nei *Quattro libri* soprattutto per " due modi di scale „ i cui disegni corrispondono esattamente alle descrizioni fattene dallo stesso patrizio nei suoi " trattatelli di architettura „ [18] tuttavia il maggiore elogio al Cornaro viene fatto dal Palladio per " la bellissima loggia e le ornatissime stanze fabbricate da lui per sua habitazione in Padova „ , prova evidente che l'architetto vicentino visitò completamente l'abitazione del patrizio. Però nei *Quattro libri* il Cornaro è anche dipinto come " gentil'huomo di eccellente giudicio „ , il che dimostra che il Palladio lo conobbe personalmente ed ebbe con lui ripetuti scambi di idee, certamente in materia d'architettura, nella quale il gentiluomo padovano era particolarmente versato, come dimostrano i suoi " Trattatelli „. Anzi se dobbiamo giudicare da alcuni progetti palladiani per ville, da attribuirsi al decennio 1540–1550, e in particolare dalla generale impostazione e distribuzione degli spazi, dalla limitata elevazione e larghezza delle facciate, dalla collocazione e altezza delle stanze, dalla specificazione dei siti per i caminetti, per i gabinetti, per le scale e per i tetti, si può affermare che i precetti del Cornaro furono particolarmente efficaci nelle prime



Fig. 2 – Londra, R. Inst. of Br. Arch. – Palladio
Progetto per una facciata di palazzo

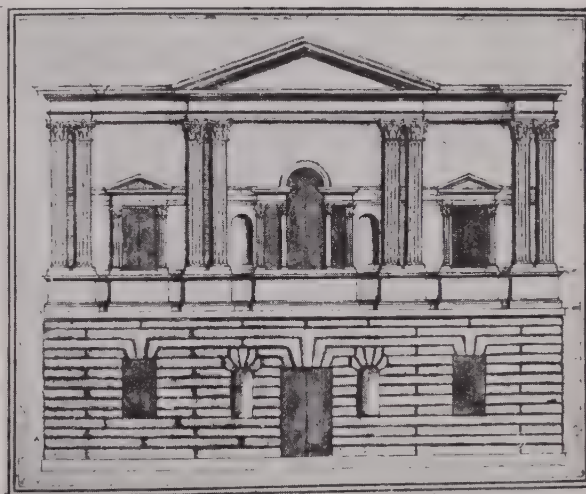


Fig. 3 – Londra, R. Inst. of Br. Arch. – Palladio
Progetto per altra facciata

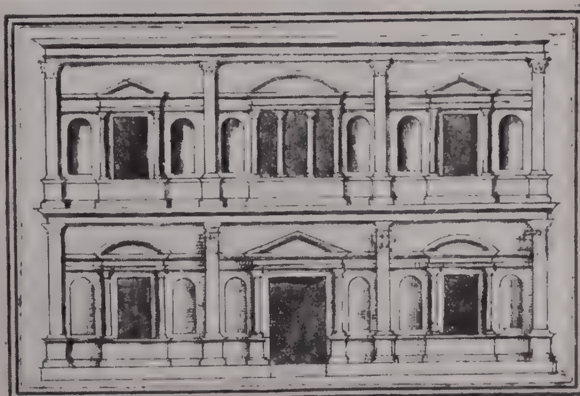


Fig. 4 – Londra, R. Inst. of Br. Arch. – Palladio
Progetto per altra facciata

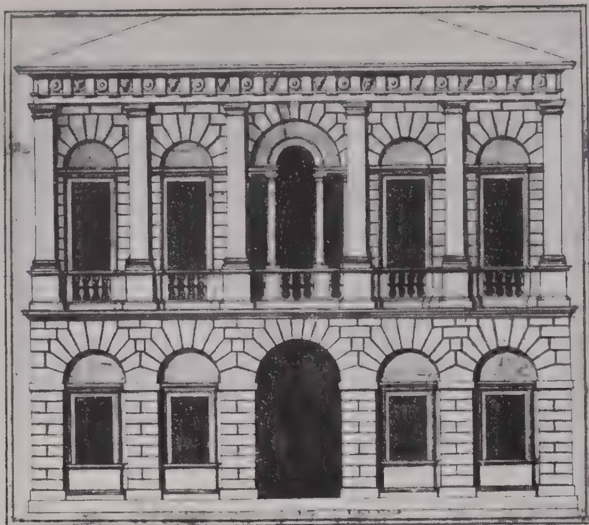


Fig. 5 – Londra, R. Inst. of Br. Arch. – Palladio
Progetto per altra facciata

invenzioni del vicentino, informate al senso pratico e alla semplicità consigliati dal nobiluomo padovano. Così è certamente derivato dal Cornaro l'uso palladiano degli ammezzati, dei soffitti con intelaiature a cannicci e delle decorazioni delle pareti delle stanze con affreschi e grottesche. [19] Ma le visite padovane furono molto importanti anche perchè il Palladio vi conobbe le fabbriche del Falconetto. È particolarmente significativo che il vicentino, già in alcuni progetti giovanili di facciate, usa ripiegare le trabeazioni ai lati del corpo centrale e in corrispondenza delle mezze colonne e dei mezzi pilastri dei corpi laterali, così come ha fatto l'architetto e pittore veronese sia nella Loggia Cornaro sia nelle porte S. Giovanni e Savonarola a Padova, di sua sicura invenzione. [20] Ciò risulta in modo palese nel progetto di facciata contenuto nella raccolta Burlington, vol. XVII, fol. 19 (*fig.* 3) [21] nel quale ancora si notano al piano nobile coppie di pilastri corinzi scanalati sotto i cui capitelli i tondini sono legati da stretti cordoni, come nel progetto precedente, e dove le modanature dei piedestalli si collegano con quelle dei davanzali delle finestre, mentre al pianterreno il bugnato a linee fortemente incise in corrispondenza delle commessure delle pietre e la superiore trifora arcuato–trabeata sembrano accusare forti influssi romani.

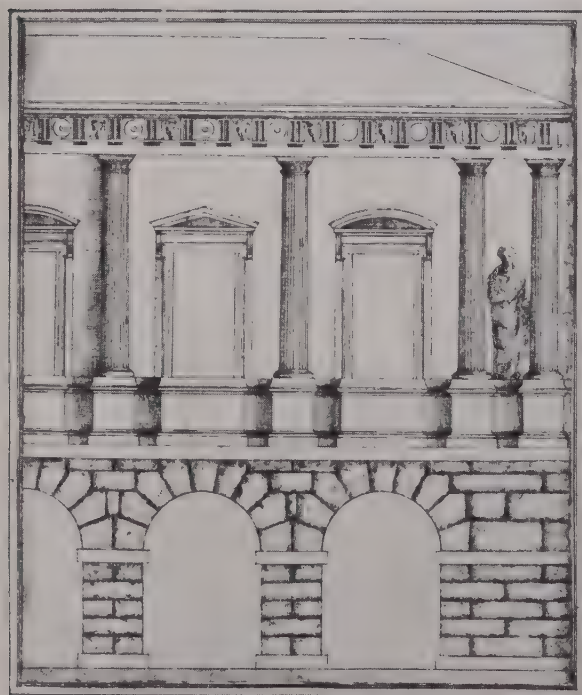


Fig. 6 – Londra, R. Inst. of Br. Arch. – Palladio
Progetto di facciata per il palazzo Civena di Vicenza

3) *Accostamenti all'architettura romana del Cinquecento.* – Anche in seguito alle conversazioni con Cornaro il Palladio dovette convincersi della necessità dello studio dei monumenti antichi, dato che, come giustamente osserva il gentiluomo padovano " tutta quella bella parte di architettura che è propria da cittadini o gentiluomini... da Vitruvio hora non si può imparare, sì perchè il testo suo è corrotto et manchevole, come perchè hora non s'intende nè parole nè vocabuli con li quali scrisse; et io più dalli edificii antichi ho imparato che dal suo libro ,,. [22] D'altra parte l'esempio era offerto anche dallo stesso Falconetto, che era stato in continuo colloquio con i monumenti antichi, [23] e le cui opere dimostravano un maggiore ossequio agli insegnamenti delle antichità rispetto a quelle degli altri due grandi architetti veneti, Sansovino e Sammicheli. Inoltre dalla esistenza, fra i disegni di Londra, di alcuni ricordi grafici del Falconetto riguardanti monumenti antichi, è lecito arguire che il Cornaro li abbia consegnati, viatico ideale, all'architetto vicentino mentre costui si apprestava a fare le sue visite ai monumenti di Verona, Pola e Roma.

Perciò fu in modo speciale gradita al vicentino la occasione offertagli dal Trissino nell'estate del 1541 di recarsi a Roma. Tuttavia data la brevità di quel primo soggiorno, durato dal luglio al settembre, egli non potè applicarsi con impegno allo studio dei monumenti antichi, dedicandosi invece alla visita delle opere dei grandi architetti romani del secolo, specie Bramante, Raffaello, Peruzzi e Antonio da Sangallo.

Della ammirazione per Bramante il Palladio lasciò larga testimonianza nei suoi *Quattro libri,* dichiarando che " Bramante huomo eccellentissimo et osservatore degli edifici antichi fece bellissime fabriche in Roma,, . Egli riprodusse così il tempietto di S. Pietro in Montorio, il cui disegno originale, più dettagliato e completo di quello pubblicato nel trattato (ora al

Museo Civico di Vicenza), rivela nelle scritturazioni e misure di essere stato eseguito in questa occasione. Inoltre da alcuni progetti giovanili per ville nelle quali è riprodotta la antica scala circolare del nicchione nel Cortile di Belvedere risulta che il vicentino ebbe una speciale predilezione per questa opera di Bramante.

Dopo di lui, il Palladio ammirò soprattutto Raffaello. Infatti a lui dobbiamo una fedele riproduzione della planimetria di Villa Madama a Monte Mario eseguita certamente sul posto, come appare dalle misure di ogni singolo ambiente, e dalla individuazione di alcuni locali, quali la " cusina ,, e la " peschiera ,, (cioè la piscina). Egli rappresentò anche le sostruzioni erette inferiormente alla villa " per assicurarsi dal detto monte (Mario) che per le acque che di continuo dalle pioggie corrono all'ingiù conducono anche il terreno alle parti più basse ,, [24] e ci lasciò uno schizzo fedele della casa del sommo pittore in Borgo [25] nonchè lo schema di una porta o portone " d'una città o d'un castello ,, [26] realizzata poscia da Giulio Romano a Mantova nel portone della cittadella di Porta a Valle. [27] Infine dimostrò la sua particolare venerazione al grande Urbinate conservandoci, fra i propri disegni, anche due schizzi originali di costui riproducenti la trabeazione dell'ordine maggiore interno del Pantheon e una parte del tamburo della cupola. [28]

Ora appunto all'architettura di Raffaello è ispirato un altro disegno della raccolta londinese (Codex Burlington, vol. XVII, fol. 26, *fig.* 4), che rappresenta una variazione della *fig.* 2, ma in cui tuttavia, specie nelle finestre architravate incluse fra colonnine sormontate da timpani triangolari e centinati alterni e fiancheggiate da nicchie con ricorrenze di cornici colleganti i sopraccigli dei fori e i poggi dei davanzali, è chiara la derivazione dallo scomparso palazzo Branconio dell'Aquila. [29] Inoltre l'influsso raffaellesco è palese anche nel bugnato a linee orizzontali fortemente incise del piano terreno del progetto precedente (v. *fig.* 3) evidentemente suggerito da quelli del Palazzo Vidoni e della Piccola Farnesina, mentre nella trifora arcuato-trabeata del piano nobile è ripetuta la eguale apertura del raffaellesco " Incendio di Borgo ,, , della crociera bramantesca di S. Maria del Popolo e del primo piano della sangallesca Piccola Farnesina. A dimostrare poi che questo progetto è posteriore alle visite alle opere padovane del Falconetto, oltre al motivo della ripiegatura della trabeazione superiore in corrispondenza della parte centrale della facciata e sopra i pilastri binati laterali, stanno le finestre del piano nobile inquadrate da pilastrini corinzi scanalati sormontati da timpani triangolari, eguali a quelle del piano nobile del padovano Monte di Pietà.

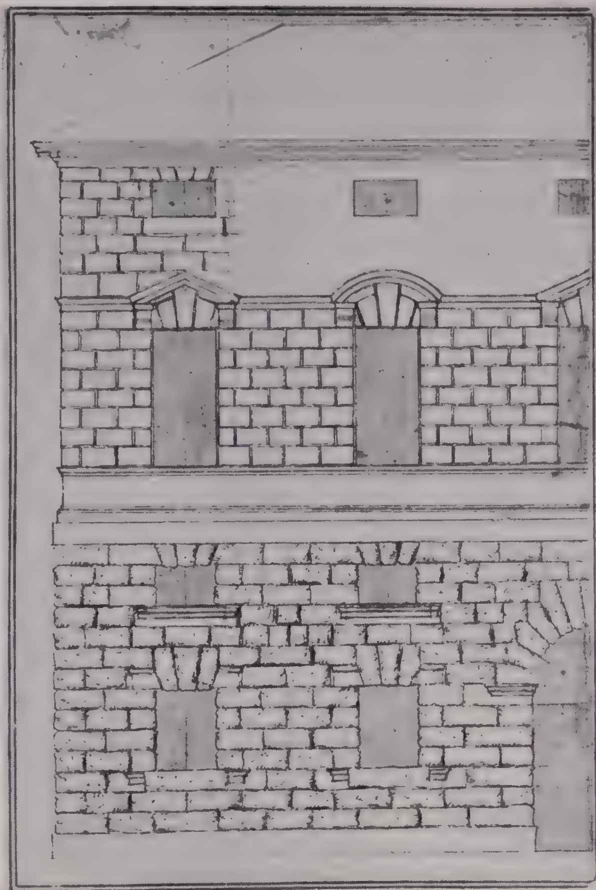


Fig. 7 – Londra, R. Inst. of Br. Arch. – Palladio
Progetto di facciata

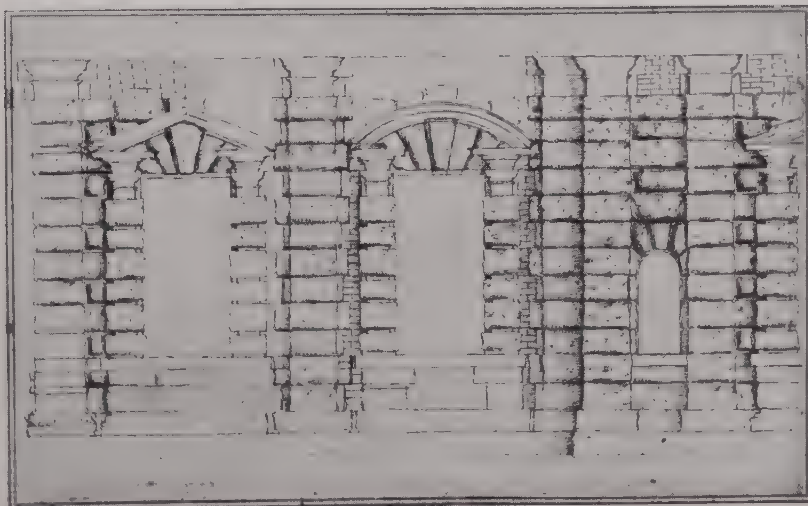


Fig. 8 – Londra, R. Inst. of Br. Arch. – Palladio: Progetto per il pianterreno della suddetta facciata

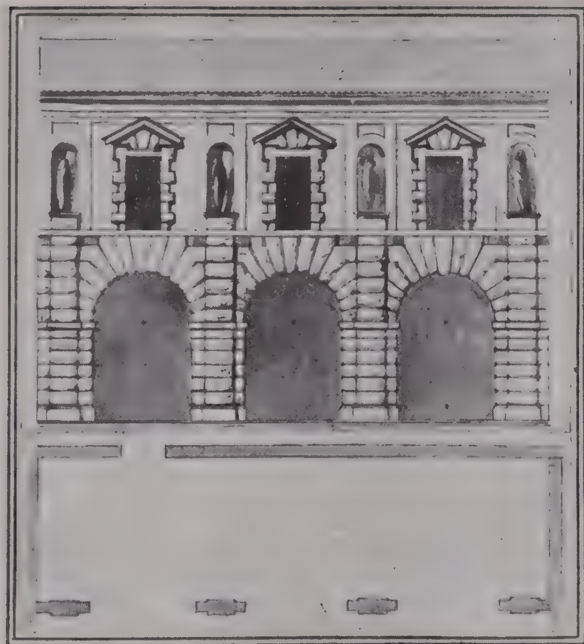


Fig. 9 – Londra, R. Inst. of Br. Arch. – Palladio
Progetto per facciata di una loggia pubblica

Alla stessa epoca romana si deve attribuire un altro progetto di facciata (Codex Burlington, vol. XVII, fol. 11, *fig.* 5) uniformemente scandita da bugne piane a disegno architettonico, entro cui si addentrano eguali arcate al pianterreno e al primo piano. Il portone centrale compartisce due arcate per ogni lato, entro le quali sono incluse le finestre architravate aggettanti su lisci davanzali, mentre al primo piano entro il vano delle arcate sono scavate altrettante aperture con poggioli a balaustra tutte eguali eccetto la centrale costituita da una trifora arcuato–trabeata occupante tutto il vano, il cui arco maggiore quasi raggiunge la superiore trabeazione dorica, mentre l'arco minore, sprovvisto come al solito di serraglia, poggia sulle cornici trabeate laterali allineate con quelle dei sopraccigli delle altre finestre. Armonico è il legame di tutte queste cornici e dei davanzali delle finestre del piano nobile, rotto soltanto dalle bianche paraste doriche sollevanti il classico fregio dorico a triglifi patere e bucrani, mentre al pianterreno le scure finestre affondate entro il paramento a bugne della parete fa maggiormente risaltare il disegno architettonico di questo. Tuttavia la ripetizione delle arcate e le riquadrature uniformi dei fori rendono questa invenzione particolarmente fredda e scolastica, facendo pensare piuttosto a una esercitazione che a un progetto destinato ad essere eseguito.

Se dobbiamo poi giudicare dalla identità dei portoni indipendenti che inquadrano le arcate della facciata di uno dei progetti giovanili per il Palazzo Civena di Vicenza con quello di un palazzo in via Balestrari in Roma, non si potrebbe dubitare che il Palladio abbia visto anche qualche opera del Peruzzi, così come è lecito pensare che egli abbia potuto vedere e consultare il terzo libro del Serlio dedicato alle antichità di Roma, pubblicato per la prima volta a Venezia nel 1540, [30] che certamente gli dovette servire per i suoi rilievi e confronti sia per le opere antiche sia per quelle moderne che vi sono illustrate (Cupola di S. Pietro, Cortile di Belvedere e relativa Scala circolare, S. Pietro in Montorio, Villa Madama a Monte Mario).

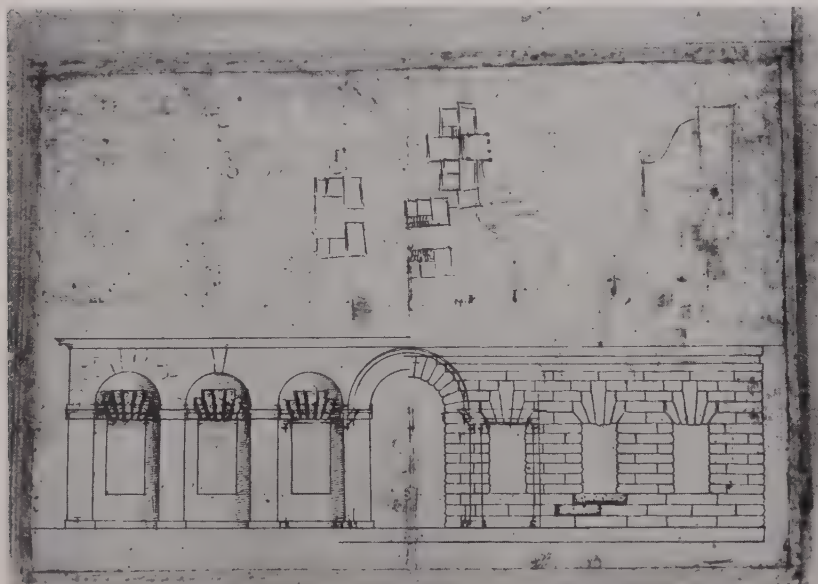


Fig. 10 – Londra, R. Inst. of Br. Arch. – Palladio: Schizzi di pianterreno per il Palazzo di Giuseppe Porto

Ma ben presto una nuova e più viva fonte di ispirazione e di insegnamento provenne al vicentino dalle fabbriche del Sammicheli e di Giulio Romano.

Già si è visto come il Palladio, prima di iniziare i suoi studi sui monumenti romani, aveva fatto numerosi sopraluoghi a Verona [31] per disegnarvi la porta dei Borsari, l'arco di Giove Ammone, l'arco di Castelvecchio (o dei Gavi), l'Anfiteatro (Arena) e il Teatro romano, di cui a Londra si conservano appunto i ricordi. Perciò è presumibile che egli vedesse anche alcune opere veronesi del Sammicheli. Inoltre è documentato che costui fu a Vicenza, in due riprese, verso la fine del 1541 per le riparazioni alle Logge del Palazzo della Ragione, ospite di maestro Giovanni di Pedemuro, [32] onde non

è improbabile che egli vi incontrasse anche il Palladio, il quale, nonostante fosse uscito dalla bottega di via Pedemuro subito dopo il 1537, tuttavia conservò amicizia e relazioni di collaborazione col suo vecchio maestro, fino a presentare collo stesso nel 1546 un progetto per un nuovo coronamento delle logge della Basilica vicentina. È certo, comunque, che l'influenza sammicheliana è rivelata specialmente in un progetto di facciata per il Palazzo Civena. [33] Tale prospetto avrebbe dovuto comprendere cinque larghi pilastri formati da grossi massi fortemente sbozzati a conci di varia larghezza, grossezza e altezza, disposti a ventaglio nelle arcate involtate su liscie fascie e le cui serraglie sostentano il marcapiano. Il piano superiore è invece distribuito da cinque grandi finestre a timpani triangolari e centinati alterni e con alti davanzali in muratura, intervallate da grandi mezze colonne doriche scanalate accoppiate agli angoli e ivi includenti una statua a tutto rilievo (Cod. Burlington, vol. XIII, fol. 10, *fig.* 6).

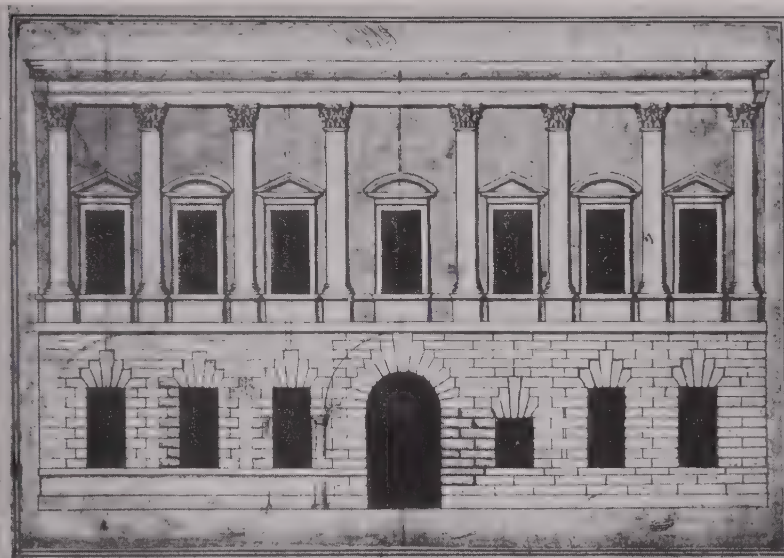


Fig. 11 – Londra, R. Inst. of Br. Arch. – Palladio: Progetto di facciata per il Palazzo Porto

In questo disegno è facile riconoscere la matrice sammicheliana non soltanto nelle arcate del pianterreno ma anche nella impostazione del piano nobile e dei suoi particolari, particolarmente delle colonne e del fregio superiore che ricordano alcune porte delle fortificazioni di Verona.

Ma oltre a questo progetto, fra i disegni di Londra sono conservati anche due progetti per un nuovo coronamento delle logge della vicentina Basilica, [34] in cui sono immaginati alcuni portici a larghe arcate intervallate da enormi pilastri a grandi cuscini di pietre rudemente scalpellate, di sicuro effetto chiaroscurale, ma troppo massicci e pesanti per accordarsi con l'edificio gotico interno.

Però più che l'arte del Sammicheli, fondamentale nel periodo dal 1543 in poi fu soprattutto l'influsso delle opere di Giulio Romano, certamente vedute a Mantova in una gita ivi fatta forse in occasione della chiamata del valente architetto del palazzo del Te, [35] ma soprattutto attraverso la conoscenza personale fatta dal Palladio con il grande Maestro durante il suo soggiorno a Vicenza alla fine del 1542 in occasione della sua visita alle logge della Basilica. [36] Tale influenza è rivelata specialmente da alcune invenzioni per una casa di Marc'Antonio Thiene a S. Stefano, per una loggia pubblica e per il palazzo di Giuseppe Porto in via Porti.

Forse i disegni della prima si debbono mettere in relazione a un contratto del 10 ottobre 1542 in cui il Thiene, facendo anche per il fratello Adriano, si accordò con i muratori Pietro di Guglielmo e Girolamo Comosantini da Vercelli per la costruzione della casa. Alla stipulazione del contratto fu presente anche " magistro Andrea q. Petri lapicida ,, (cioè il

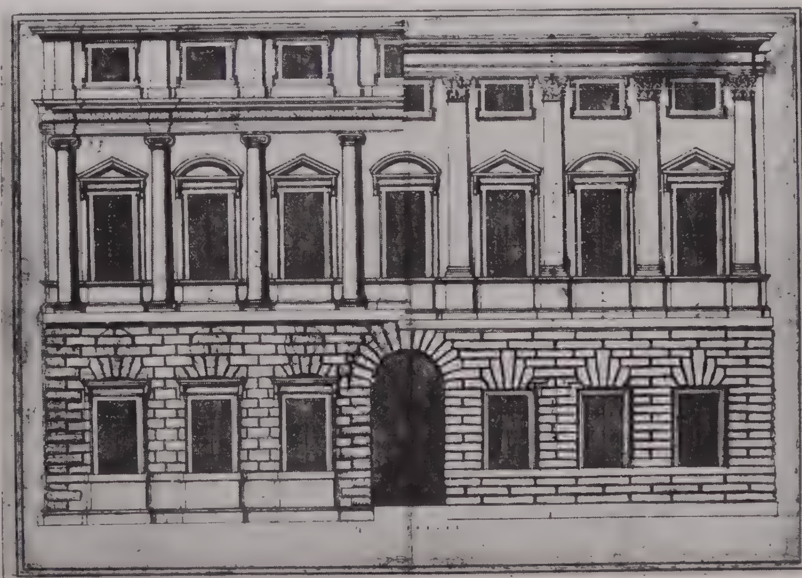


Fig. 12 – Londra, R. Inst. of Br. Arch. – Palladio: Varianti della facciata del Palazzo Porto

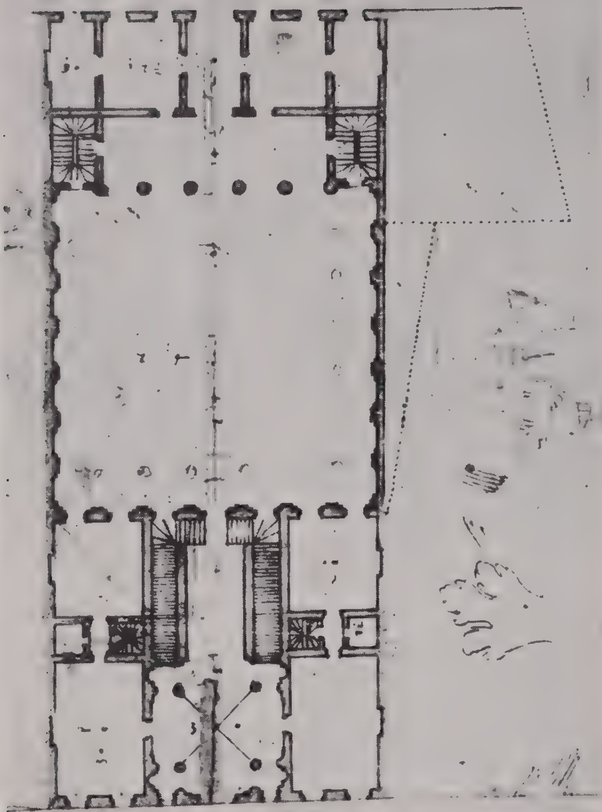


Fig. 13 – Londra, R. Inst. of Br. Arch. – Palladio
Planimetria per il Palazzo Porto

Palladio, ancora designato colla qualifica di " scalpellino ,,) onde egli si deve riconoscere come colui che doveva fornire " le prede lavorate ,, e " li pilastri ,, di cui parla il contratto. [37]

Se dobbiamo arguire dai cenni contenuti nel contratto è certo che i muratori si obbligarono soltanto a erigere le mura della casa mentre le pietre lavorate provenivano da altri artisti. Così deve essere avvenuto anche per il relativo progetto al quale forse si riferiscono due disegni conservati a Londra.

Nel primo (Codex Burlington, vol. XVII, fol. 6, *fig.* 7) è contemplata metà di una facciata comprendente due piani, di cui il pianterreno a bugne sbozzate e il primo piano a bugne piane. Un portone centrale ad arco con giunti a ventaglio compartisce due basse finestre per parte a spigolo vivo con davanzali formati da una larga pietra ornata lateralmente da sporti sagomati e con sopraccigli formati da una piattabanda composta di tre conci ad incastro inserita fra altre pietre sagomate sporgenti come gli inferiori davanzali. Sopra ogni finestra è ricavata altra piccola apertura per un ammezzato con piattabande eguali e con corrispondenti davanzali con cornice. Dopo il marcapiano formato da una tesa fascia sormontata da ulteriore basamento, le finestre del primo piano, sopra quelle del pianterreno, sono sormontate da altre piattabande a tre conci di variata grossezza e altezza e da timpani triangolari e centinati alterni appoggiati a mensole, i cui profili continuano nella cornice di collegamento colle altre finestre. Anche in questo piano è ricavato un superiore ammezzato illuminato da piccole aperture a spigolo vivo con davanzali e sopraccigli simili a quelli del pianterreno. Una variante del pianterreno di questa facciata è certamente contenuta in altro disegno londinese (Cod. Burlington, vol. XVII, fol. 7, *fig.* 8) che contempla pure un portone centrale e due finestre laterali. Sulla parete di mattoni è disteso un paramento di pietre a bozze rudemente scalpellate. Il portone, ricavato fra coppie di pilastri dorici rustici distanziati fra i quali è scavata una piccola nicchia a catino, divide a metà il pianterreno distribuendo in ogni lato due finestre fiancheggiate da minori mezzi pilastri dorici con massi a cuscino e sormontate da piattabande di cinque conci coronate da timpani a triangolo e a centina alterni appoggiati a pulvini sopra i minori capitelli dei pilastrini.

Più interessante è il disegno di una loggia pubblica contenuto nel Cod. Burlington, vol. XVII, fol. 13, *fig.* 9, in quanto con tutta probabilità riguarda un progetto preparato per la Loggia del Capitaniato di Vicenza prima di quella attuale, eretta come si sa nel 1571. [38] Così come la esistente, anche la vecchia loggia insisteva su tre arcate, ed apparteneva a un antico edificio medievale dei Verlato. [39] Nel 1565 si affermava che tale loggia era in condizioni precarie, e nel 1571 essa addirittura minacciava completa rovina. [40] Perciò si deve ritenere che anche prima di tali date si pensasse alla sua ricostruzione, e il Palladio ne studiasse una riforma, secondo lo stile che egli aveva assorbito negli anni del suo accostamento all'arte del Sammicheli e di Giulio Romano.

Tre grandi arcate fra alti pilastri rustici divisi a metà da una stretta fascia, ripetuta anche nei contropilastri interni a formare l'imposta degli archi composti di quindici grossi conci fortemente scalpellati e disposti a ventaglio, sollevano il primo piano in cui si aprono tre finestroni certamente a poggiolo [41] intervallati da alti riquadri con nicchie per statue eretti in corrispondenza degli inferiori grossi pilastri. Meritano un particolare esame i profili di questi finestroni, formati lateralmente da cuscini di alterne larghezze e dominati da timpani triangolari adagiati su tre grossi conci che decorano la parte superiore delle aperture. Ma i disegni più importanti che dimostrano lo svolgimento dell'arte del Palladio sono quelli che riguardano i vari progetti per la facciata del palazzo di

Giuseppe Porto in via Porti a Vicenza, secondo la individuazione più attendibile. [42)]

Un primo disegno rappresenta un pianterreno con portone centrale e tre finestre per lato (Cod. Burlington, vol. XVII, fol. 12 verso, *fig.* 10). Vi sono accennate due diverse soluzioni di bugnato con variati profili e contorni del portone e delle finestre. Particolarmente istruttiva la diversità di ornamentazione dei sopraccigli delle finestre a sinistra, incluse entro arcate con accenno a un paramento a bugne piane, da quella delle finestre a destra ricavate invece nello stesso paramento della parete. Così pure è significativo per dimostrare lo scrupolo dell'architetto nel cercare una soluzione adatta al problema del portone, l'accenno a una soluzione arcuato–trabeata poi abbandonata. Però di tale soluzione è ancora un cenno nel successivo disegno di facciata che si trova dietro lo stesso foglio (Cod. Burlington, vol. XVII, fol. 12 recto, *fig.* 11) e che quindi si deve ritenere riguardante lo stesso edificio. Il piano terreno contempla ancora due diverse inquadrature del portone e delle finestre, a sinistra circondate da conci rilevati sopra il paramento a bugne, mentre a destra hanno lo stesso rilievo delle bugne della parete. Sopra il pianterreno il piano nobile (le cui analogie formali con quello attuale del Palazzo Civena sono evidenti) [43)] è ornato da otto grandi pilastri corinzi con piedistallo che intervallano sette alte aperture con davanzali in muratura le cui cornici si accordano con le cimase dei piedestalli dei pilastri corinzi e con sopraccigli dominati da timpani triangolari e centinati alterni. L'edificio è concluso superiormente da lunga e tesa trabeazione.

Il progetto ebbe poi una ulteriore elaborazione col disegno della raccolta Burlington, vol. XVII, fol. 9 recto (*fig.* 12), nel quale sono contemplate altre due soluzioni. Infatti nella metà a destra, che si rivela grandemente influenzata dal progetto precedente, l'edificio ha ancora un pianterreno decorato a bugne, nelle quali si stagliano i profili sagomati delle finestre dominate da piattabande composte di cinque conci a ventaglio, e un piano nobile ornato da pilastri corinzi con piedestallo, che intervallano le aperture con davanzali e con timpani eguali a quelli del progetto precedente, sopra le quali e sotto il cornicione finale si aprono altrettante finestrelle rettangolari, evidentemente per l'illuminazione di un ammezzato. Nella metà a sinistra del disegno queste ultime aperture sono state invece trasferite in un attico che sovrasta il piano nobile illuminato dalle stesse finestre della metà a destra, cioè con gli stessi davanzali e timpani, ma intervallate da mezze colonne ioniche senza piedestallo, le cui basi hanno cornici che si accordano con le modanature della parte inferiore dei davanzali. Anche il pianterreno di questa soluzione è tutto decorato da un paramento di bugne piane, con accenni a una variante in bugne a bozze agli angoli dell'edificio e nel portone,

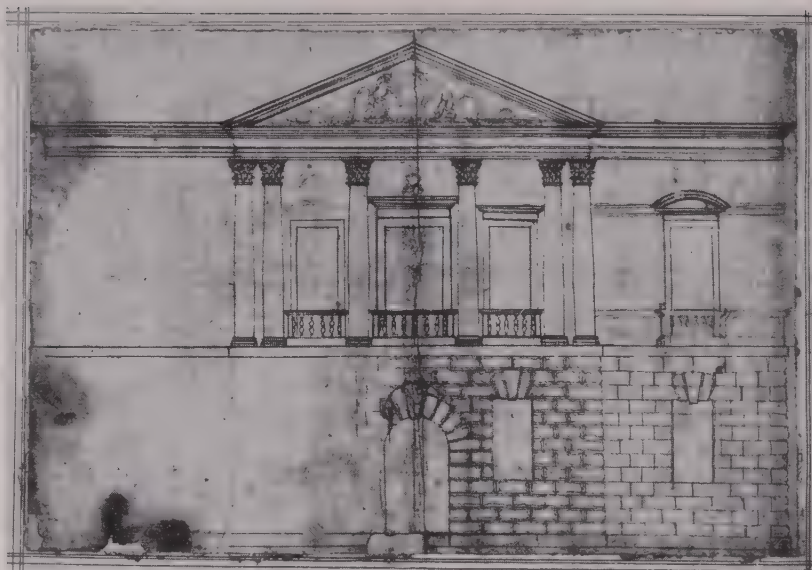


Fig. 14 – Londra, R. Inst. of Br. Arch. – Palladio: Progetto di altra facciata di palazzo

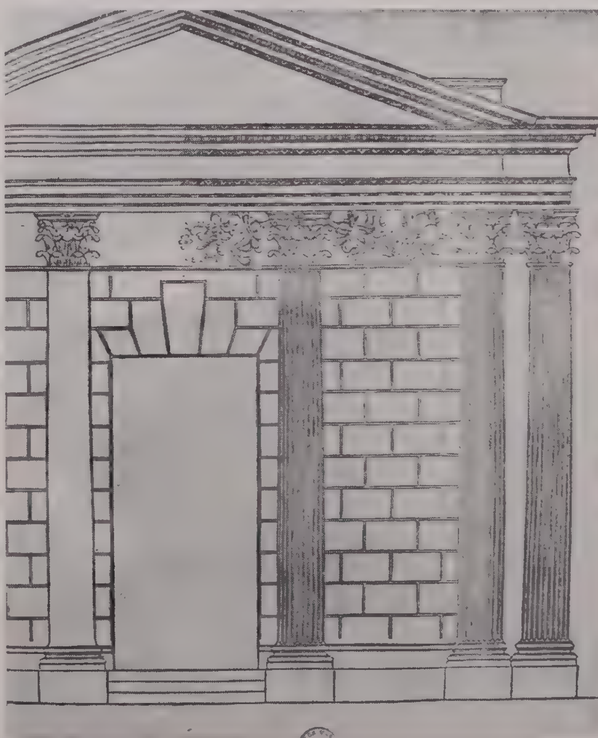


Fig. 15 – Palladio: Disegno di alzato del tempio prostilo particolare (dal *" Vitruvio ,, del Barbaro*)

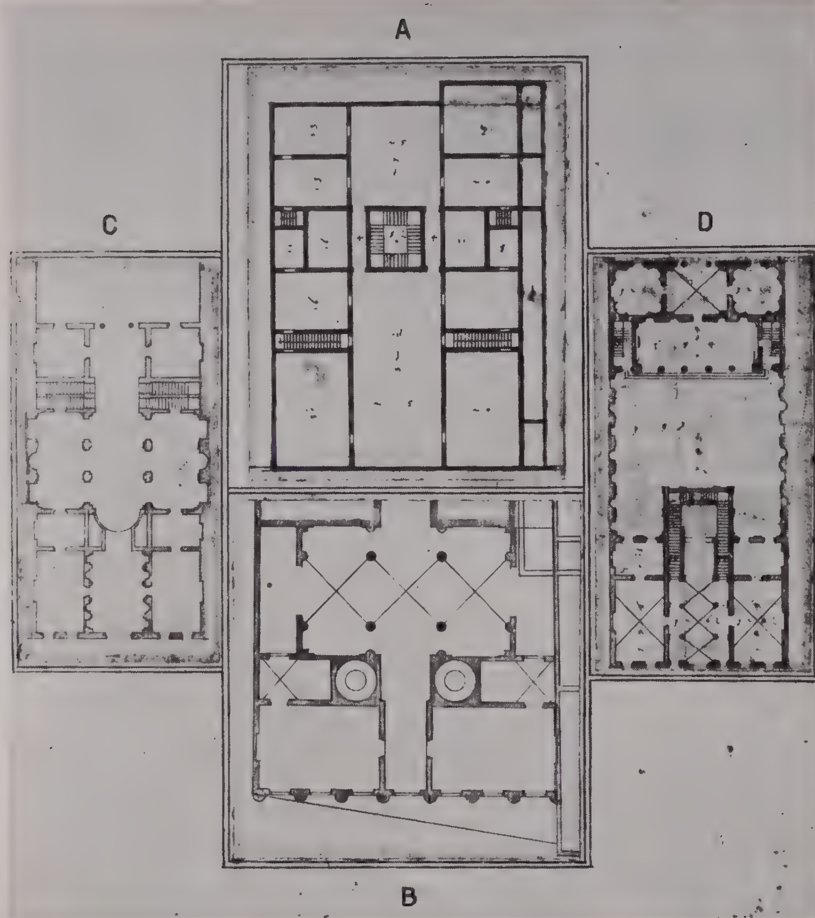


Fig. 16 – Londra, R. Inst. of Br. Arch. – Palladio: Varie piante per palazzi di città e per una casa a Venezia

ma le finestre sono decorate da timpani architravati e da alti davanzali in muratura, e sopra di esse sono accennati degli oculi rotondi, ricordi del prospetto di Palazzo Civena, poi cancellati.

Questo disegno si inserisce così fra quello precedente e il palazzo eseguito e nel contempo si riallaccia alla ideazione del Palazzo Civena, di cui costituisce una magnifica rielaborazione e un'ulteriore logica e coerente manifestazione verso l'affermazione definitiva.

Un ultimo disegno della raccolta Burlington, volume XVII, fol. 9 verso, *fig.* 13, che conferma l'identificazione anche degli altri come preparatori del palazzo di Giuseppe Porto, contempla la planimetria del palazzo stesso, diversa da quella eseguita, ma facilmente riconoscibile per il suo sviluppo longitudinale compreso fra la via Porti e la opposta via degli Stalli, nonchè per le forme e le misure di alcuni ambienti. Perciò anche il confronto fra questa planimetria e quella definitiva è molto istruttivo e importante per rendersi conto dei successivi sviluppi dell'arte palladiana.

A conclusione di questo periodo di preparazione è un altro disegno della raccolta di Londra (Codex Burlington, vol. XVI, fol. 8, *fig.* 14) in cui è ancora contemplato un prospetto con pianterreno a bozze squadrate e piano nobile decorato da mezze colonne corinzie. La facciata ha un corpo centrale leggermente avanzato con un portone inferiore fra due finestre e superiormente con una grande finestra a poggiolo fra altre due aperture architravate e balaustrate, mentre ai due lati, un po' arretrate, si aprono altre due finestre, una per piano e per lato. La parte centrale, oltre ad esser ornata da sei colonne corinzie, di cui quattro appaiate laterali, è fatta risaltare anche dalla ripiegatura della trabeazione e da un solenne frontespizio, nel cui vano è accennato uno stemma retto da genietti.

Questo disegno certamente costituisce l'anello di congiunzione fra l'ecclettismo delle prime esperienze architettoniche del Palladio e il successivo periodo in cui egli usò un proprio stile personale influenzato soprattutto dagli studi dei monumenti antichi e dei libri di Vitruvio. Infatti dopo questo disegno il frontespizio, ricavato dai templi antichi, serve ad individuare tutte le più caratteristiche invenzioni palladiane, specialmente le sue ville. Ma anche lo studio di Vitruvio influenzò notevolmente questo trapasso, come risulta dal confronto del progetto in esame con il prospetto del tempio " prostilos ,, disegnato dal vicentino per il trattato vitruviano commentato e tradotto da Daniele Barbaro [44] (*fig.* 15).

4) *Alcune planimetrie giovanili per palazzi di terraferma.* – Ma oltre ai suddetti studi di prospetti, tra i disegni di Londra sono conservate anche alcune planimetrie per edifici di città che non si possono individuare ma che tuttavia dimostrano quanto egli fino dall'inizio della sua attività di architetto, sia stato attento e diligente nel ricercare le soluzioni dei vari problemi planimetrici in relazione a determinate situazioni locali da sistemare artisticamente.

Un primo disegno, certamente autentico nonostante l'assenza di qualsiasi nota o misura autografa (Cod. Burlington, vol. XVI, fol. 8, *fig.* 16 B) rappresenta la parte anteriore di un palazzo affacciato su una via con andamento diagonale. Qui però l'architetto (contrariamente a quanto fece più tardi, ad esperienza matura, per la parte anteriore del Palazzo Valmarana di

Vicenza) non ha allineata la facciata lungo la via antistante, ma ne ha arretrata una parte in modo da ottenere che le stanze distribuite dall'asse mediano, fossero perfettamente eguali e ad angoli retti, cosicchè da una parte l'edificio fa un angolo rientrante rispetto al muro di una casa laterale. Il disegno contempla inoltre uno stretto andito ai cui lati si aprono due stanze rettangolari illuminate ciascuna da tre finestre, e che conduce a un atrio trasversale involtato su quattro colonne affrontate ai lati da altrettante mezze colonne incassate. L'atrio, ai lati, dopo le due stanze rettangolari, ha altri due minori vani senza finestre e conduce alla parte posteriore della casa, qui appena accennata. La facciata doveva essere ornata da otto mezze colonne fra le quali erano inseriti il portone centrale e tre finestre per lato.

Il progetto (o esercitazione) accusa un rigoroso ossequio alla simmetria più ortodossa, ma tuttavia rivela una infelice distribuzione dei vani di cui alcuni sono senza luce diretta e senza aria. Inoltre le scale, a chiocciola, qui rivelate da due circoli concentrici, sono troppo interne e non sembrano riservate alla salita a un piano superiore, ma soltanto ad alcuni ammezzati, collocati sopra le stanze di facciata. Perciò il disegno, pure trovandosi nello stesso foglio in cui sono riprodotti altri progetti corredati da misure autografe, e quindi di sicura paternità palladiana, fa pensare a un semplice tentativo giovanile più che a un progetto di sistemazione di un edificio, e comunque rivela tali e così gravi difetti da dimostrare una pratica professionale ancora molto incerta e incompleta.

Altrettanto la pianta di cui al fol. 12 del vol. XVI della raccolta Burlington (*fig.* 17) dimostra una assai primitiva conoscenza dei vari problemi suggeriti dalla necessità di distribuire varie stanze in un edificio affacciato su due vie convergenti ad angolo retto. Infatti due sono gli ingressi rispettivamente da una via principale e da una secondaria, distribuendo così anche l'edificio in due parti; una anteriore verso la via principale a l'altra retrostante con ingresso dalla via laterale, l'una dall'altra divisa da un corridoio trasversale.

La facciata principale, leggermente avanzata al centro, ha un portone mediano fra due finestre che illuminano un atrio longitudinale ornato da quattro colonne e volti a crociera. Ai lati della porta centrale si aprono tre vani per parte con retrostanti camerini di cui alcuni riservati alle scale per salire a superiori ammezzati. Le sei stanze di facciata hanno aperture verso la strada segnate in modo da far comprendere che esse servivano per botteghe. Altra apertura eguale è segnata anche nella parete d'angolo dell'ultima bottega a sinistra sulla via laterale. L'atrio finisce sulla parete opposta alla porta d'ingresso con un grande nicchione a catino illuminato da una finestra superiore e con due minori nicchie laterali ai cui fianchi si aprono

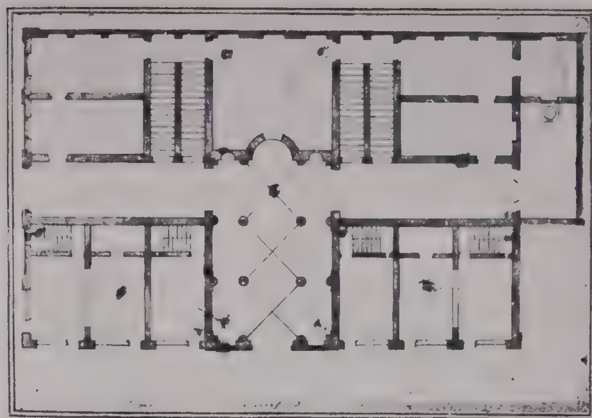


Fig. 17 – Londra, R. Inst. of Br. Arch. – Palladio
Pianta per palazzo di città

dapprima le scale maggiori a due rami e poi altre stanze rettangolari trasverse fra loro comunicanti. Alle scale e a queste stanze si accede anche, mediante il lungo corridoio trasversale già indicato, dall'ingresso secondario, assicurando così la completa indipendenza della parte anteriore dell'edificio da quella posteriore.

Neppure questo disegno ha alcuna nota o misura atta a identificarne l'autore, ma tuttavia non sembra possibile dubitare della sua paternità sia per la giudiziosa distribuzione delle stanze e delle scale, sia per l'accorta utilizzazione indipendente delle botteghe (quasi anticipazione di quelle più tardi progettate per la facciata principale del Palazzo Thiene a S. Stefano a Vicenza), sia per la impostazione dell'atrio su colonne e mezze colonne (motivo che divenne poi caratteristico

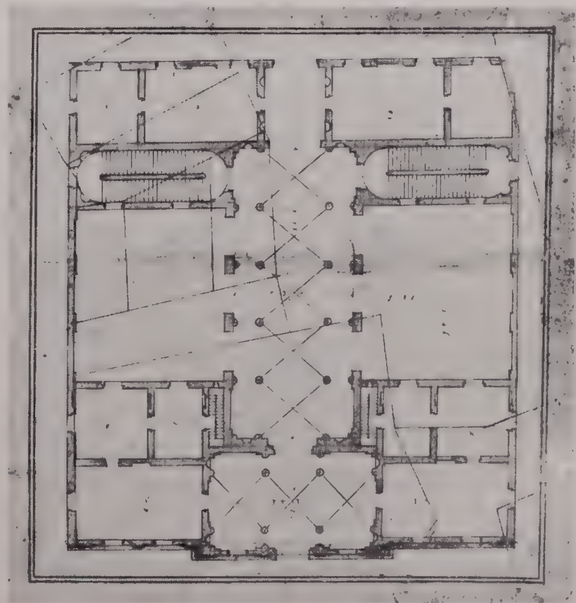


Fig. 18 – Londra, R. Inst. of Br. Arch. – Palladio
Altra pianta per palazzo di città

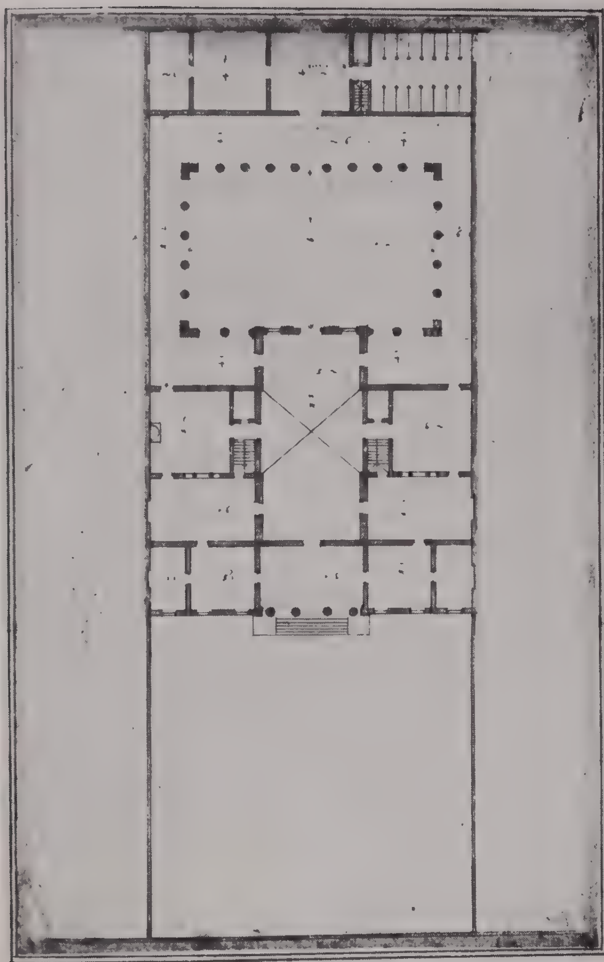


Fig. 19 – Londra, R. Inst. of Br. Arch. – Palladio
Altra pianta per palazzo di città

dell'architettura palladiana) che dimostra l'identità dell'autore di quello del progetto precedente e di quello successivo, sia per l'illuminazione degli ambienti, uno dei quali tuttavia risulta interno senza luce nè aria.

Più completa e veramente geniale è la pianta, sicuramente autografa (come risulta dalle numerose misure rivelanti la scrittura del Palladio) di un altro palazzo contemplato nel vol. XVI, fol. 10 della Raccolta Burlington (*fig.* 18) e che doveva sorgere sul sito di alcune case da demolire (l'area delle quali è indicata nel disegno da alcune linee irregolari).

La facciata, eretta su breve basamento, doveva comprendere una parte centrale lievemente avanzata con porta o portone fiancheggiato da due finestre illuminanti un atrio rettangolare trasversale eguale a quello del progetto di cui alla *fig.* 16 B. Esso doveva essere largo piedi 43 e profondo 23 ½, ornato da quattro colonne mediane e quattro incassate nei muri laterali sostenenti i volti a crociera e sui muri laterali dovevano essere incavate nicchie per statue. Ai lati dell'atrio si aprono due stanze rettangolari larghe piedi 32 e profonde 18 ½ che occupano la rimanente larghezza della facciata e che conducono a loro volta ad altre stanze quadrate di piedi 18 con accanto uno stanzino largo piedi 12 e le scale di servizio. Dall'atrio per altra larga porta o portone si doveva poi entrare, lungo l'asse mediano, in una loggia aperta, larga piedi 10 e lunga 75 con volti a crociera impostati su otto colonne mediane e altrettante mezze colonne incassate in alcuni pilastri laterali formanti le arcate di passaggio a cortili scoperti lungo i fianchi, lunghi piedi 45 e larghi 38. Alla fine della loggia suddetta, che ricorda l'atrio del precedente progetto di cui alla *fig.* 17, si aprono dapprima due grandiose scale ricavate entro vani ovoidali illuminati dai rispettivi cortili scoperti e ornati da nicchie all'altezza dei pianerottoli, e poscia, ai lati di un successivo andito con nicchie laterali, altre due stanze per ogni fianco, le prime rettangolari lunghe piedi 18 e larghe 28 e le seconde quadrate di piedi 18.

Magnifica sarebbe riuscita questa invenzione se attuata, non solo per la bellissima loggia aperta fra i due cortili scoperti e sulla quale doveva essere eretta la sala superiore luminosissima, ma anche per la sapiente distribuzione degli ambienti con stanze principali sulla facciata e ammezzati serviti da apposite scale minori, nonchè per le bellissime scale padronali collocate dopo avere percorsa e ammirata tutta la loggia aperta, la quale doveva certamente costituire la parte più bella di tutto l'edificio.

Un altro palazzo non eseguito è quello contemplato dalla pianta indicata nel vol. XVI, fol. 15, della raccolta Burlington (*fig.* 19).

Dopo un piazzale chiuso ai lati da mura che delimitano anche la larghezza della composizione (circostanza che fa annoverare questa invenzione fra i palazzi di città anzichè fra le ville), una vasta scalinata conduce a una loggia tetrastila larga piedi 30, da cui si passa in ogni lato ad altre due stanze, una maggiore, quadrata, di piedi 18 e da questa ad altra minore larga piedi 11, mentre di fronte si apre un andito largo come la loggia e lungo piedi 50 che distribuisce ai lati, prima due stanze rettangolari larghe piedi 30 e profonde piedi 18 e quindi due strette scale a due rami e accanto altre due stanze larghe piedi 23 e profonde 25. Dal largo andito, illuminato sul fondo da due finestre e da una larga porta, si passa quindi a un successivo cortile largo piedi 92 e profondo 78 intorno al quale è un quadrato di colonne, che formano un portico largo rispettivamente ai lati piedi 9 e nei lati maggiori piedi 14. Oltre il cortile, sullo stesso asse mediano si apre un'altra porta che conduce a un successivo andito quadrato largo piedi 24 il quale distribuisce a destra una stretta scala di servizio e le stalle, e a sinistra altra stanza quadrata di piedi 24 e da questa ad altra larga piedi 12 e profonda 24.

Benchè la presenza del portico quadrangolare faccia pensare ai peristilii antichi, e quindi agli studi su Vitruvio, tuttavia, in questo disegno, siamo ben lungi dalle vaste e movimentate invenzioni per Giuseppe Porto e per Marc'Antonio Thiene, intorno alle quali sono anche le stanze più belle dell'edificio riservate alla famiglia del padrone. Invece il portico in esame ha la semplice funzione di tettoia coordinante la parte anteriore dell'edificio con quella posteriore, e quindi è appena un poco più chiaramente indicativo rispetto al portico appena accennato nella pianta giovanile del palazzo di Giuseppe Porto di cui alla *fig.* 13. Inoltre nella stessa parte principale del progetto in esame l'architetto dimostra ancora (specie nello sviluppo del lungo e largo andito) una conoscenza molto incompleta della proporzionalità e importanza degli ambienti e dei loro rapporti modulari, quale invece egli potè apprendere soltanto dopo gli studi dei libri di Vitruvio e delle antichità romane. Anche le scale sono male illuminate e strette e le stanze accanto sono senza aria. Perciò anche questo disegno si deve assegnare ai primi tentativi giovanili.

Invece le planimetrie rappresentate alle lettere C e D del foglio 8 del vol. XVI della raccolta Burlington (*fig.* 16, C e D) accusano precisi accostamenti agli studi delle antichità.

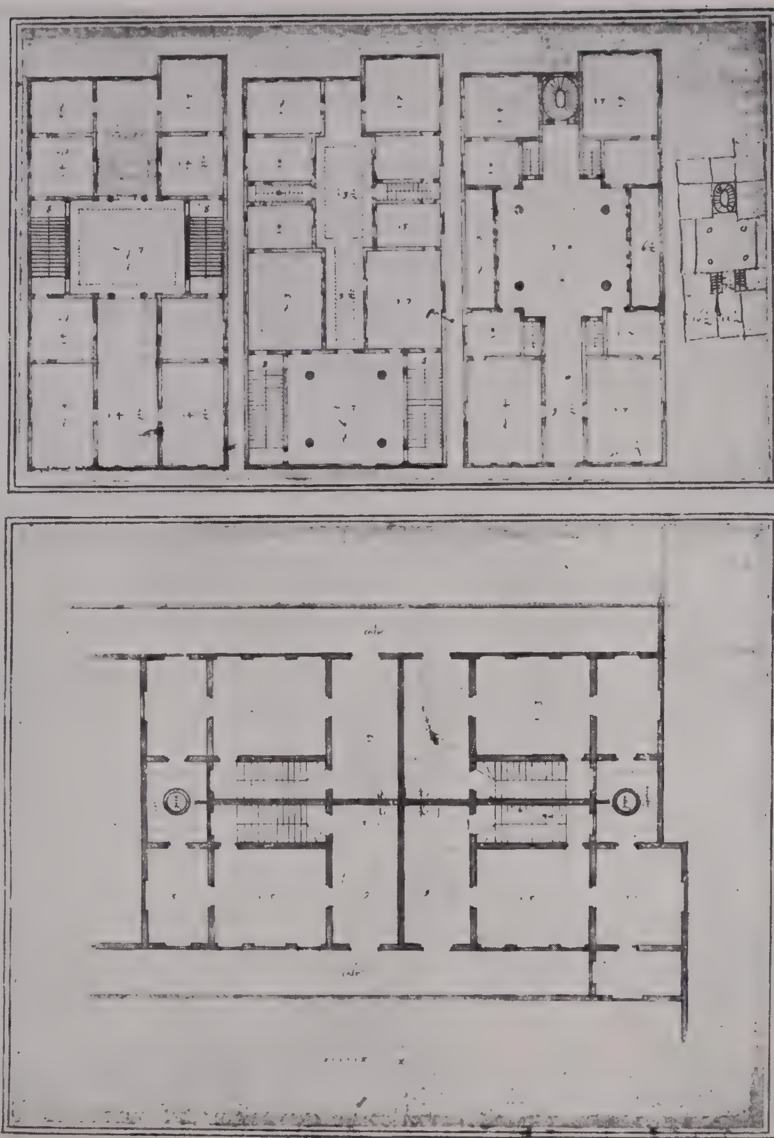


Fig. 20 – Londra, R. Inst. of Br. Arch. – Palladio: Varie piante per case e palazzi veneziani

Alla lettera C è raffigurata la pianta di un lungo e stretto edificio non contrassegnato da alcuna nota o misura, ma che tuttavia, per le evidenti analogie con quello autografo di cui alla successiva lettera D, si deve ritenere sicuramente palladiano.

Da un lungo atrio, ornato ai lati da nicchie rettangolari e concave alterne intervallate da mezze colonne incassate, si accede lateralmente a due lunghe stanze pure rettangolari, illuminate da due finestre in facciata e da una di lato. Dall'atrio si passa quindi, mediante un breve andito e successivo nicchione concavo, a una loggia aperta involtata su pilastri e archi ornati da lesene, dalla quale si passa ai lati a due cortili scoperti i cui muri esterni hanno altrettanti pilastri o lesene che intervallano nicchioni semicircolari e rettangolari alterni. Dalle stanze di facciata si passa ad altre minori della stessa larghezza, illuminate da finestre ai fianchi dell'edificio e poscia ai suddetti cortili scoperti. Più innanzi della loggia aperta si passa ai lati alle scale principali e di fronte a un altro andito illuminato sul fondo da un'apertura arcuato–trabeata che compartisce una stanza quadrata per parte, illuminata ai fianchi e dal fondo.

Il disegno sembra una variazione del tema di cui alla *fig.* 18, ma la composizione è più stretta e allungata e rivela, specie nelle ornamentazioni dell'andito e dei nicchioni dei cortili, un primo progetto su motivi studiati nelle Terme romane.

I risultati di una maggiore rielaborazione di tali motivi appare soprattutto nella pianta contrassegnata con la lettera D del suddetto foglio della raccolta



Fig. 21 – Londra, R. Inst. of Br. Arch. – Palladio: "Verso„ del foglio su cui sono le piante precedenti, con minuta di lettera autografa del Palladio

Burlington (*fig.* 16, D), la cui paternità è assicurata dalle misure autografe che vi si leggono.

Anche qui l'edificio rappresentato è stretto e allungato e comprende due corpi di fabbrica divisi da un cortile. La pianta del primo rappresenta un lungo atrio largo piedi 26 ½ e profondo 36, illuminato da un portone e da due finestre in facciata e involtato su quattro colonne mediane. Da esso si entra ai fianchi in due stanze rettangolari larghe e lunghe come l'atrio, e illuminate in facciata da altre due finestre e da una terza ai fianchi. L'atrio conduce inoltre, di fronte, per un breve corridoio fiancheggiato dalle scale, al cortile mediano quadrato di piedi 83 ornato sui muri esterni da 14 piccole nicchie rettangolari e a catino alterne intervallate da pilastri. Sul fondo del cortile una larga scalinata di tre gradini sale a una loggia tetrastila con pilastri quadrati ai fianchi, ornata sul fondo da altre nicchie rettangolari e a catino, dalla quale per mezzo di scale aperte sui muri di fianco, si sale al piano superiore. Sul muro di fondo della loggia una porta conduce a un altro atrio posteriore involtato e con apertura arcuato–trabeata, dal quale si entra a una stanza ottagona per parte di diametro di piedi 21 ½.

Nonostante le evidenti analogie col progetto precedente, tuttavia questo ha alcune notevoli variazioni, sia nel cortile, sia nelle scale a due rami protese su una sporgenza verso il cortile (che per la forma molto si avvicinano a quelle del progetto per Giuseppe Porto a *fig.* 13) sia nella divisione in due distinti corpi di fabbrica, con planimetrie diverse l'una dall'altra. Benchè le misure del sito entro il quale doveva essere fabbricato questo progetto siano inferiori a quelle del luogo per il quale fu ideato il palazzo di Giuseppe Porto riprodotto nei *Quattro libri*, tuttavia è certo che il Palladio in questo ebbe presenti i precedenti progetti di cui alle *figg.* 13 e 16 D, tanto da farci dubitare che questo ultimo abbia costituito addirittura la prima idea accarezzata dall'architetto.

Anche in questo progetto sono palesi i ricordi degli studi delle Terme romane. In particolare li testimoniano l'apertura arcuato–trabeata sul fondo del secondo edificio, le stanze ottagone, tratte dalle terme di Costantino e di Agrippa, e che poi furono ripetute nel palazzo di Marc'Antonio Thiene a S. Stefano, e le ornamentazioni dei muri laterali del cortile a nicchie variate fra pilastri, eguali a quelle delle terme stesse, prova evidente della contemporaneità di queste fabbriche e progetti con gli studi dei monumenti antichi.

5) *Planimetrie giovanili per edifici veneziani. Una lettera autografa del Palladio sul progetto di Bartolomeo Genga per il porto di Pesaro.* – Nello stesso foglio che comprende il progetto di cui alla *fig.* 16 (v. Raccolta Burlington, vol. XVI, fol. 8, lettera A) è disegnata la pianta di una casa avente una fronte di piedi 65 e una profondità di piedi 96 ½. Il disegno è certamente autografo, come risulta dalle misure riportate, ma riguarda probabilmente soltanto l'adattamento di un edificio preesistente. Un corridoio mediano lungo piedi 95[45] e largo 25, interrotto dopo piedi 52 ½ da un quadrato di scale, distribuisce ai lati numerose stanze disposte simmetricamente fra muri perimetrali paralleli, variate soltanto nella profondità e intervallate



Fig. 22 – Londra, R. Inst. of Br. Arch. – Palladio: Disegno del profilo del tempio di Marte Ultore a Roma e vari schizzi di piante di edifici veneziani

da scale minori. La parte più interessante è costituita dal quadrato di scale a quattro rami che interrompe il lungo corridoio. Il disegno è di una semplicità elementare, quasi di semplice capomastro, non rivelando alcuna pretesa artistica.

Dalla sporgenza del muro di fondo del disegno precedente e che si trova ripetuta nel disegno riprodotto al foglio 9 recto del vol. XVI della Raccolta Burlington (*fig.* 20, B) si può arguire che questo ultimo costituisce uno sviluppo del progetto di cui sopra. Sembra anzi che questo secondo disegno sia un vero e proprio progetto di riforma della casa suddetta benchè le misure scrittevi, tutte autografe, comprovino uno spazio molto più ristretto e meno lungo.

L'architetto ha disposto la sua invenzione fra due " cale „ (cioè due calli veneziane) ed ha diviso in quattro parti il lungo edificio con un muro trasversale e un altro longitudinale in croce ricavandone due corpi di fabbrica perfettamente eguali contrapposti, a loro volta divisi in due parti. Due entrate su ognuna delle due calli, l'una da una parte e l'altra dall'altra parte del muro divisorio trasversale, conducono, dopo un breve e stretto cortiletto, su cui si affacciano le porte di ingresso degli appartamenti del piano terreno, alle scale disposte una da un parte e l'altra dall'altra del muro che divide longitudinalmente tutto lo spazio a metà, finendo davanti e sul fondo in un cortiletto, in cui si trova un " pozzo scoperto „. Per effetto della divisione a metà dello spazio sia in senso trasversale sia in senso longitudinale, l'architetto ha ottenuto tanti piccoli appartamenti, ciascuno composto di due ambienti oltre all'uso comune del cortiletto del pozzo, sul quale ogni appartamento superiore si affaccia con un poggiolo.

Qui lo spazio disponibile è sapientemente sfruttato per ottenere numerose abitazioni " minime „, onde è interessante rilevare che in questo progetto il Palladio ha dimostrato di sapere adattare artisticamente anche le semplici abitazioni di modesti

artigiani ed operai, e ciò fino dal tempo delle sue prime esperienze architettoniche.

Infatti il disegno si può assegnare al 1548, perchè dietro di esso è contenuta la minuta autografa di una lettera del Palladio che parla del progetto del porto di Pesaro fatto da Bartolomeo Genga. In proposito il Vasari racconta che costui aveva portato il suo progetto a Venezia in casa del conte Giovanni Giacomo Leonardi, allora ambasciatore del Duca di Urbino presso la Serenissima Repubblica, per farlo esaminare " da molti della professione che si riducevano spesso con altri begl'ingegni a disputare e far discorsi sopra diverse cose in casa di detto Conte, che fu veramente uomo rarissimo ,,.[46] Ora appunto fra i vari artisti consultati in quella occasione[47] fu anche il Palladio, che già conosceva il conte Leonardi attraverso l'amicizia del Trissino[48] ed egli espresse il suo parere favorevole sul progetto mediante la lettera suddetta, nella quale egli conferma di essere passato, nei suoi viaggi precedenti, anche per Pesaro, benchè egli non ricordasse bene " come stia el sito nè lo efeto che facia li fiumi se porta via asai materia al tempo dele piogie et se vano (= vanno) del contro acquistando più lito et resterengando el mare ,, (*fig.* 21).

Le particolarità dello spazio entro il quale è compresa la casa di cui alla *fig.* 20 B, sono eguali anche a quelle di altri disegni che contemplano alcune variate planimetrie per un palazzo veneziano, e che costituiscono altrettante soluzioni dello stesso problema di sfruttamento dello spazio disponibile suddetto (Cod. Burlington, vol. XVI, fol. 9 recto, *fig.* 20 A), il che dimostra che il proprietario del terreno aveva ben presto abbandonata l'idea di costruire una casa con abitazioni minime, per abbracciare invece il partito di erigere sullo stesso sito un palazzo. Ora appunto in armonia col desiderio del committente l'architetto ha qui immaginato diverse planimetrie in cui si nota una maggiore abilità nel coordinare la distribuzione degli ambienti graduandone le ampiezze e gli aggruppamenti intorno ad atrî e cortili con colonne e ballatoi, e nella collocazione razionale delle scale. È quindi evidente che il Palladio sta per lanciarsi al grande volo, benchè anche in questi progetti egli dimostri ancora qualche incertezza sulla scelta della soluzione più conveniente. Anzi tale travaglio è reso anche più evidente da alcuni schizzi confusi in un disegno che riproduce il profilo del tempio di Marte Ultore e la sua trabeazione sommitale (*fig.* 22) e che certamente si riferiscono sempre allo stesso sito veneziano, onde molto probabilmente gli schizzi furono eseguiti dopo la stesura del disegno del tempio, cioè dopo il soggiorno romano del 1546–1547. D'altra parte è sicuro che l'architetto vicentino fu a Venezia nel settembre 1548[49] e in quella occasione vide la libreria sansoviniana, dal primo piano della quale trasse ispirazione per il suo progetto definitivo delle logge della Basilica vicentina,[50] onde si può affermare che tutti questi schizzi costituiscono altrettante prove dello scrupolo col quale egli procedette nell'esercizio della professione.

Ma da essi risulta anche un'altra circostanza importantissima. Essendo certo che il Palladio fu a Venezia nel settembre 1548 ed essendo molto probabile che quei progetti siano stati eseguiti in quella occasione, appare che i medesimi hanno di poco preceduto la esecuzione dei quattro disegni delle logge della Basilica vicentina, per i quali l'architetto, il 28 ottobre 1548, ebbe cinquanta lire di danari piccoli.[51]

Perciò si può affermare che questo pagamento e le logge della Basilica vicentina conclusero il periodo dell'eclettismo palladiano iniziato con lo schizzo riprodotto alla *fig.* 1, e da questo momento ebbe inizio la definitiva affermazione dello stile personale dell'architetto vicentino.

Giangiorgio Zorzi

1) Palladio, *I quattro libri dell'architettura*, Venezia, per Dominico de Franceschi, 1570, Libro IV, cap. 17 " Del tempio di Bramante ,,.

2) G. B. Lorenzi, *Monumenti per servire alla storia del Palazzo Ducale di Venezia*. Venezia 1869, Visentini.

3) Cfr. G. G. Zorzi, *Contributo alla storia dell'arte vicentina nei secoli XV e XVI. Il preclassicismo e i prepalladiani*, in *Miscellanea di studi e memorie della Deputazione di Storia Patria delle Venezie*, vol. III, p. 132, doc. 5, 13 agosto 1521.

4) Id. *Ibid.*, p. 38, nota 3.

5) Id. *Ibid.*, p. 133, doc. 6, 29 maggio 1532.

6) Id. *Ibid.*, p. 141, doc. 14, 25 novembre 1536.

7) Id. *Ibid.*, p. 142, doc. 15, 29 gennaio 1538.

8) Id. *Ibid.*, p. 49 regesti.

9) Id. *Ibid.*, p. 156, doc. 36, 5 aprile 1538.

10) V. nostro articolo *Una restituzione palladiana: il Palazzo Civena di Vicenza*, in *Arte Veneta*, anno IV (1949), p. 99 ss.

11) V. Atti di presenza del Palladio riprodotti nel nostro articolo *Ancora della vera origine e della giovinezza di Andrea Palladio secondo nuovi documenti*, in *Arte Veneta*, anno IV (1949), p. 140 ss. Appendice seconda p. 151.

12) Id. *Ibid.* Tuttavia già in un pagamento di Pietro Godi per il disegno della villa omonima di Lonedo (ora Valmarana) è detto: " 26 Agosto 1540. Diede messer Pietro a messer Andrea Architetto ,,. Tale qualifica risulta consolidata soltanto dopo il 1543 (cfr. O. Bertotti Scamozzi, *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio*, in Vicenza 1796, per Giovanni Rossi, t. II, p. 29).

13) Id. *Ibid.* Questo orefice Valerio " de Vincentia ,, è persona diversa dal celebre Valerio Belli, il quale invece nel 1538 era ancora vivente, essendo morto nel 1546.

14) Così almeno si deve dedurre dalla esistenza accertata in quell'anno di una fornace per mattoni del conte Giangiorgio Trissino a Cricoli (cfr. Atto del 1523 notaio Bortolo Carpo di Vicenza, in *Archivio Notarile*, *ivi*) in cui è dichiarata la presenza di " magistro Francisco muratore de Lacu Cumarum q. Blasii habitatore de presenti ad fornacem Io. Iorii de Trissino ,, a Cricoli.

15) In una lettera del 2 aprile 1537 da Cricoli diretta alla marchesa Isabella Gonzaga a Mantova il Trissino chiedeva a prestito un giardiniere della villa della Marchesa a Porto di Mantova per ripiantare " alcuni bossi ,, che non avevano attecchito. È quindi evidente che la villa era allora già ultimata e abitata dal Trissino, il quale vi aveva già piantato un giardino (cfr. B. Morsolin, *Giangiorgio Trissino*. Monografia di un gentiluomo letterato del secolo XVI, Firenze, Le Monnier, 1894, doc. 60 in appendice).

16) Così si ricava da un atto del 27 febbraio 1537 (v. nostra appendice all'*art. cit.* alla nota II che precede).

17) PALLADIO, *Quattro libri*, Lib. I, cap. 28. " Delle scale e varie maniere di quelle e del numero e grandezza de' gradi ,,.

18) G. FIOCCO, *Alvise Cornaro e i suoi trattati sull'architettura*, in *Atti dell'Acc. Naz. dei Lincei*, serie VIII, vol. IV, fasc. 3, Roma 1952, p. 213 " ... et a fare una scala che sia bella et commoda, bisogna che il luogo dove la si fa sia quadro et che sia largo per ogni via il quadro piedi 10 et facendo li gradi overo scalini longhi piedi 6 avanza in mezo di vano piedi sei per lo qual vano descende la luce ,,.

19) Cfr. nostro precedente articolo su questa rivista *Progetti giovanili di Andrea Palladio per villini e case di campagna*, anno 1954, gennaio–giugno, p. 59 ss.

20) Cfr. G. FIOCCO, *Le architetture di Giovan Maria Falconetto*, in *Dedalo*, ottobre 1931.

21) Tali ripiegature delle trabeazioni in corrispondenza del corpo centrale delle facciate e delle singole mezze colonne o pilastri laterali sono palesi in particolare in un progetto di villino pubblicato nell'articolo di cui alla nota n. 19 e nel villino Curti di Bertesina (fraz. di Vicenza) ideato dal Palladio pure in periodo giovanile. Questo ultimo in particolare è interessante per la storia dell'arte per i numerosi riferimenti al falconettiano piano nobile del padovano Monte di Pietà.

22) Cfr. G. FIOCCO, *Alvise Cornaro*, ecc. (v. nota 18), p. 216.

23) Il Vasari su tal punto è particolarmente eloquente e degno di fede (cfr. Vita di Fra Giocondo e di Liberale) quando dice del Falconetto: " Fu molte volte Giovan Maria a Roma oltre le dette di sopra, onde avea tanto famigliare quel viaggio che per ogni leggieri occasione quando era giovane e gagliardo si metteva a farlo, et alcuni che ancor vivono raccontano che venendo egli un giorno a contesa con uno architetto forestiero, che a caso si trovò a Verona, sopra le misure di non so che cornicione antico di Roma, disse Giovan Maria dopo molte parole: io mi chiarirò presto di questa cosa, et andatosene di lungo a casa si mise in viaggio per Roma ,,.

24) S. SERLIO, *L'architettura*, Venetia per Francesco de Franceschi Senese et Zuane Krugher alemanno, 1566, Lib. III, p. 131. Queste sostruzioni di Villa Madama corrispondono attualmente alle cantine e rimesse del piano sottostante alla villa vera e propria.

25) Tale disegno è stato riprodotto da A. VENTURI, *St. arte*, vol. XI, parte I, p. 219.

26) Così la indica il SERLIO, *op. cit.*, *loc. cit.*

27) La porta è riprodotta anche dal VENTURI, *op. cit.*, vol. XI, parte I, p. 298 fra le opere di Giulio Romano.

28) V. nostro articolo *Due schizzi archeologici di Raffaello fra i disegni palladiani di Londra*, in questa rivista, 1952, fasc. 3–4.

29) Anche per questo palazzo si veda VENTURI, *op. cit.*, volume XI, parte I, p. 220.

30) Infatti in detto anno apparve per la prima volta il " Terzo libro di Sebastiano Serlio — bolognese — nel quale si figurano e descrivono le antiquità di Roma e le altre che sono in Italia e fuori d'Italia ,, pubblicato " in Venetia per Francesco Marcolini da Forlì ,, e comprendente anche una nuova edizione delle " Regole generali ,, (Libro quarto) dello stesso autore, pubblicate per la prima volta nel 1537 ad opera dello stesso editore. Magnifiche edizioni sono conservate nella Biblioteca Naz. Marciana di Venezia.

31) V. nostro precedente articolo su questa rivista (nuova serie, anno I, fasc. I, p. 1 ss.), *Antichi monumenti veronesi nei disegni palladiani di Londra*.

32) Vedi G. G. ZORZI, *Contributo*, *cit.*, (v. nota 3), p. 52 e docc. 17 e 18 a p. 143, 15 novembre 1541 e 31 gennaio 1542.

33) Cfr. nostro articolo cit., *Una restituzione palladiana: Il Palazzo Civena di Vicenza*.

34) Pubblicheremo tali disegni in altra occasione.

35) Cfr. G. G. ZORZI, *Contributo*, ecc. (v. nota 3). Da un documento n. 20 del 9 dicembre 1542 (a p. 144) risulta che furono pagati dieci ducati a certo Valeriano Valle per recarsi a Mantova a cercarvi il Pippi e per condurlo a Vicenza. È quindi probabile che si recasse in tale occasione a Mantova anche il Palladio, il quale infatti più tardi parla come di cose viste delle chiese di S. Pietro e di S. Barbara a Mantova e della cattedrale di S. Benedetto Po, le quali " sono tutte di pietre cotta ,, (cfr. lettera del 7 maggio 1567 ai Deputati delle fabbriche di Brescia).

36) ID. *Ibid.*, p. 144 ss. Doc. 9 dicembre 1542, 3 gennaio 1543 e 25 gennaio 1543.

37) Tale contratto fu da noi riprodotto nel nostro *Contributo*, ecc. (v. nota 3) a p. 173.

38) Infatti, come risulta dalla iscrizione apposta sul fregio superiore, la loggia attuale fu eretta durante il reggimento di Gio. Battista Bernardo, Capitanio della città di Vicenza dal principio del 1571 al maggio 1572 (cfr. Arch. della città di Vicenza, Libri parti II e III. Per la data finale v. Libro parti Lib. III, p. 22).

39) D. BORTOLAN, *L'antica loggia del Palazzo del Capitanio in Vicenza* (per nozze Scola–Camerini), Vicenza, Tip. S. Giuseppe 1892.

40) Infatti in una deliberazione del 31 gennaio 1565 (Arch. della città Lib. parti II, p. 354) si decise di comperare tutte le case fra la via cosidetta del Monte e quella dei Giudei " per fabbricarvi sopra... un'altra bellissima loggia e farvi sopra il loco del Consiglio nostro ,,. Successivamente in altra deliberazione del 18 aprile 1571 si affermava che " per la informatione de periti ,, la loggia vecchia " un giorno et presto rovinerà in piazza ,,.

41) La notevole altezza di queste aperture fa pensare che si volessero eseguire finestroni con balaustre in ferro.

42) Tale individuazione è stata resa possibile mediante l'esame dei fogli originali dove sono i disegni, inquantochè sia quelli del " recto ,, quanto quelli del " verso ,, dei fogli indicati riguardano sempre lo stesso edificio, il quale nel disegno al vol. XVII, fol. 9 recto è stato chiaramente individuato dall'architetto inglese Fiske Kemball colle seguenti parole: " Study for Palazzo Porto Vicenza. Verso Plan cfr. Palladio Lib. II, fol. 8 ,,. Invece il Dalla Pozza (A. DALLA POZZA, *Palladio*, Vicenza, Ed. del Pellicano 1943, p. 167) riproducendo lo stesso disegno così lo ha indicato (ma erroneamente): " Palladio. Disegno inedito per Palazzo Poiana ,,.

43) Specialmente nella ordinanza del piano nobile e nei profili delle finestre, ma anche e soprattutto nella generale impostazione delle facciate.

44) VITRUVIO POLLIONE, *I dieci libri dell'architettura tradutti et commentati da Mons. Barbaro patriarca eletto di Aquileggia*, Venezia, Francesco Marcolini, 1556.

45) La lunghezza è misurata sulla parte dell'edificio che non sporge sul fondo.

46) G. VASARI, *Le vite*, ecc., curate da Milanesi, Firenze, Sansoni 1879–80, vol. VI, p. 327 (Vita di Gerolamo Genga).

47) Allora il Palladio doveva trovarsi a Venezia perchè il 20 settembre 1548 egli fu chiamato come testimonio, insieme con lo scultore padovano Tiziano Minio, allora occupato nei lavori della Libreria del Sansovino, ad asseverare l'autenticità della firma del conte Antonio Pompei in un atto di fideiussione steso davanti al notaio veneziano Pre Francesco Bianco (v. nostro articolo, *Un secolare errore sull'atto di nascita delle logge della Basilica di Vicenza*, in *Arte Veneta*, V (1950), p. 141 ss.

48) Giovanni Giacomo Leonardi, ambasciatore del Duca di Urbino presso la Repubblica di Venezia, era amico del Trissino e fu anche presente al testamento segreto del letterato vicentino steso in Venezia l'11 agosto 1543. In esso il Leonardi così si sottoscrisse: " Io Gio. Jacomo Leonardi dottore et conte di Monte Abbate et ambasciator dell'Ill.mo Signor Duca di Urbino etiam pregato dal magnifico cavalier et conte M. Zaniorio Trissino mi ho sottoscritto a questo testamento ,,. Inoltre questo Gio. Giacomo Leonardi è ricordalo da Mons. Daniele Barbaro nei suoi " Commenti ,, ai Dieci Libri di Vitruvio come " huomo nella disciplina militare non meno che nelle leggi eccellente et sollecito investigatore di tutte le cose, il giudicio del quale si può desiderare in quello architetto che ci ha proposto Vitruvio ,,. Lo stesso Barbaro, nella suddetta opera, ha anche dato notizia di un'opera del Leonardi sull'architettura militare, e ne ha indicati tutti i capitoli di due libri in apposito " Indice del primo (secondo) libro delle fortificationi del signor Gianjacopo Leonardi Conte di Montelabate ,,. La lettera del Palladio sul porto di Pesaro di Bartolomeo Genga è quindi certamente diretta al conte Leonardi.

49) V. nota 47.

50) V. nota stessa.

51) Il pagamento del 28 ottobre 1548 al Palladio è stato da noi riprodotto nel nostro articolo *Un secolare errore sull'atto di nascita delle logge della Basilica di Vicenza* (v. nota 47).

L'OPERA DEL BORROMINI PER L'ALTARE MAGGIORE DELLA CHIESA DI SAN PAOLO A BOLOGNA

L'ATTIVITÀ DEL BORROMINI quale architetto della Famiglia Spada, richiama subito alla mente due opere di una importanza speciale: l'ampliamento del Palazzo Capo di Ferro, con il suo itinerario ricco di suggestivi episodi, di calcolati effetti luministici; e la Cappella di San Girolamo della Carità, una delle immagini più nuove e sorprendenti del suo mondo fantastico. A queste opere occorre aggiungere, e non solo per dovere di completezza, oltre al Palazzo di Monte Giordano, che fu completamente trasformato nel secolo scorso, due opere non romane che recano traccia di un intervento sia pur limitato dell'architetto lombardo; la sistemazione dell'abside della Chiesa dell'Angelo a Faenza e la mensa dell'altare maggiore di San Paolo a Bologna.

Su questa ultima opera, che al contrario delle altre citate non vanta altra bibliografia che il rapido cenno dell'Hempel, ci soffermeremo cercando di ricomporre, sulla base di alcuni disegni inediti, le vicende dell'intervento borrominiano e i precisi limiti di esso. [1]

La costruzione della chiesa di San Paolo fu iniziata nel 1611 dai Barnabiti con i disegni del loro architetto Ambrogio Magenta [2] e con il concorso di un gruppo di famiglie, che chiesero in cambio del loro onere, il patronato delle cappelle del tempio.

Il compito di compiere la fabbrica, che nel 1634 ancora mancava della facciata e dell'altare maggiore, fu assunto dalla famiglia Spada che proprio in quell'anno aveva deciso di stabilirsi a Bologna dalla originaria Brisighella. Delle trattative con i Barnabiti fu incaricato il membro della famiglia più versato nelle cose dell'architettura, il Padre oratoriano Virgilio, ben noto agli studiosi del Seicento romano per la sua responsabilità nella politica edilizia dei due papi sotto i quali rivestì la carica di elemosiniere segreto, Innocenzo X e Alessandro VII. Questi, che già risiedeva a Roma, definì un accordo con il mandatario dell'Ordine Gian Carlo Alessi, i cui termini riguardavano i diritti che alla famiglia venivano concessi in cambio del suo munifico appoggio. [3]

Immediatamente, nel 1634, si diede inizio ai lavori per la costruzione della facciata che fu eseguita su un disegno di Ercole Fichi, alla stesura del quale è probabile abbia collaborato, almeno con il suo consiglio, lo stesso Padre Virgilio la cui raccolta vaticana di disegni e scritture ci consegna l'immagine di un consapevole e illuminato dilettantismo, animato da una sincera passione per l'architettura. [4] Alla costruzione della tribuna marmorea si pensò invece solo nel 1649 e le fonti storiche concordano nell'attribuire l'opera a Domenico Facchetti. Considerando tuttavia che il grande altare fu immaginato ad accogliere nella nicchia traforata il gruppo della 'Decapitazione di San Paolo' scolpito dall'Algardi, si può supporre che lo scultore stesso abbia fornito dei disegni anche per esso. Un esame stilistico dell'opera in cui è possibile cogliere echi di influenze palladiane e romane fuse da un linguaggio incerto, non si oppone a questa ipotesi.

Nè può stupire che il Padre Spada, che pure aveva già conosciuto il Borromini nella costruzione del Convento dei Filippini, abbia qui preferito l'opera dell'Algardi, se si pensa al compito di grande cornice della tribuna e all'origine bolognese dello scultore che proprio in quegli anni, con la breve eclissi del Bernini, aveva raggiunto il periodo della sua massima fortuna. [5]

Accettando questa ipotesi, al Facchetti, architetto romano, di cui null'altro sappiamo di certo, spetterebbe solo l'esecuzione dei progetti inviati da Roma, anche per quanto si riferisce alla costruzione della mensa che fu aggiunta più tardi.

A compiere con l'elemento essenziale del culto l'immagine architettonica della tribuna fu chiesto infatti, in un secondo tempo, l'aiuto di Francesco Borromini.

La prova sicura di questo intervento è costituita da due disegni di mano del maestro che dimostrano analogie evidenti con l'opera realizzata. Il primo che è stato pubblicato dall'Hempel, proviene dallo studio dell'architetto ed è conservato all'Albertina di Vienna, il secondo che pubblichiamo per la prima volta (*fig.* 1) si trova in Vaticano, nella Biblioteca Apostolica [6] nel gruppo di incartamenti appartenuti al Padre Virgilio Spada. I due grafici a matita in tutto simili nelle linee geometriche si differenziano per la maggiore accuratezza con cui il secondo fu elaborato, essendo tutto ombreggiato con quella tecnica dei tratti paralleli che il Borromini usò in modo mirabile e personalissimo sì da farne uno degli elementi caratteristici del suo linguaggio grafico. A questi si riallaccia direttamente un gruppo di altri quattro disegni, eseguiti ad inchiostro ed acquarello, corredati da note e riferimenti scritti alla chiesa di San Paolo, dei quali tuttavia, in conseguenza della tecnica del tutto impersonale, è quasi impossibile una attribuzione certa. La stessa scrittura delle note ha pochi

termini di confronto negli autografi più noti del Borromini che sono tutti tracciati a matita e da una mano per di più abituata a portare ad estreme conseguenze le possibilità tecniche del mezzo, (si notino ad esempio le deviazioni e gli svolazzi morbidi e continui, impossibili ad essere tracciati da una penna con tale rapida spigliatezza) tuttavia il confronto con uno scritto che riteniamo di mano dell'architetto, in cui egli esprime il suo parere sulla erigenda cupola di Sant'Ignazio [7] insieme ai precisi legami con i disegni a matita e ad altri elementi di carattere stilistico che esamineremo, ci sembrano costituire una solida base filologica per attribuire anche la elaborazione di questi disegni allo studio del Borromini. Tenteremo di stabilire con una accurata lettura di questo materiale documentario le vicende a cui la realizzazione dell'opera è legata.

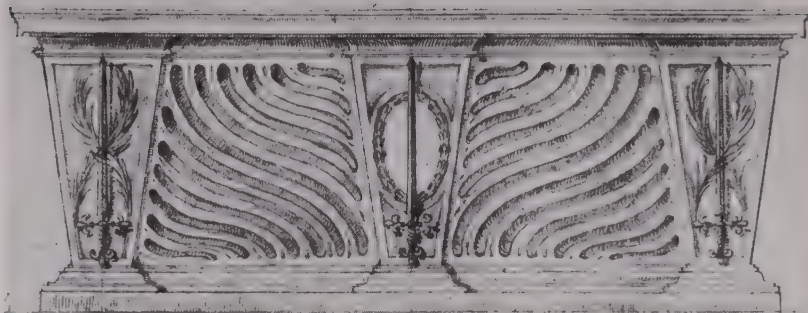


Fig. 1 – Disegno autografo del Borromini per la mensa dell'altare maggiore della chiesa di S. Paolo a Bologna (Cod. Vat. Lat. 11258, 161)

Il disegno a matita del codice vaticano ha la virtù di riportarci nel clima dell'invenzione architettonica, vorremmo dire che sembra ricondurci nello studio del maestro, tanto vive e profonde reca le tracce dell'accertamento fantastico della forma. L'appassionato lavoro di analisi, di definizione, condotto sui profili e sulle sagome, con la punta acuminata, sensibilizza tutta la superficie che sembra tendersi e corrugarsi. In armonia con la tradizione classica Borromini immagina un'urna svasata e ne rafforza il volume con l'aggetto di tre pilastrini. Sensibile al suggerimento fantastico delle antiche forme egli incide sul piano arretrato le ondulate convergenti di un fregio strigilato. Le " esse „ che si dipartono dal centro, sembrano piegarsi a sostenere il peso della tavola determinando un dinamico profilo di doppia mensola sì che tutto il blocco orizzontale acquista una tensione verso l'alto che l'arredo dell'altare, con le sue verticali, avrebbe mirabilmente commentato.

Moto e tensione si compongono poi tra le linee rette degli interrompimenti. E si osservi quale tesoro di lineari eleganze abbia saputo profondere l'architetto nel piccolo spazio di quei pilastrini; in quello centrale una spada e una cornice ovale d'alloro si bilanciano con estrema sapienza metrica, in quelli laterali le stesse spade, emblema araldico della famiglia, si intrecciano a foglie di palme che sorgono in basso aderenti alla cornice, quasi compresse nella specchiatura, e si incrociano in alto con impeccabile grazia. Le tre lame sono immaginate come sospese, nettamente staccate dal piano.

I tratti delle ombre che con diversa forza si incidono o si accennano lievemente sulla carta ruvida e nella frammentarietà del segno suscitano luce, suggerendo il valore della curvatura delle superfici, sono una testimonianza di una analisi del valore della immagine condotta dallo stesso architetto, un segno del travaglio autocritico che precede l'ultima definizione della forma. Il graficismo, il mezzo tecnico, si identificano qui con un linguaggio personale, inconfondibile sì da riproporre il problema metodologico di una valutazione indipendente dell'espressione. E un prezioso aiuto per la nostra lettura è offerto dall'altro disegno dell'Albertina [8] che illustrando la sola trama lineare dell'altare riproduce fedelmente un *primo tempo* del nostro disegno, precedente l'accertamento plastico dell'immagine.

Il passaggio al gruppo dei geometrici ad inchiostro, dei quali abbiamo fatto cenno, è nettissimo; in questi l'esecuzione è poco accurata e assolutamente meccanica e si dovrebbe pensare in ogni caso, anche ammettendo che le note siano di mano del maestro, all'opera di qualche giovane del suo studio.

Nel disegno n. 121 del Cod. Vat. Lat. 11257 (*fig.* 2) è rappresentato un fianco della mensa con la gradinata e l'elemento di congiunzione alla Tribuna, costituito da un blocco più largo su cui si appoggiano i gradini destinati agli arredi mobili. Questi gradini hanno qui una sagoma sinuosa molto diversa da quella adottata nella esecuzione e fanno pensare che questo disegno appartenga alla prima fase di elaborazione del progetto. A una fase successiva e assai prossima a quella definitiva sembrano invece riferirsi gli altri tre disegni che sebbene non in tutto concordi possono considerarsi in gruppo.

Nella pianta (*fig.* 3) è specificata l'intenzione di lasciare uno spazio notevole tra la mensa e la tribuna tale da consentire la possibilità di ricavarvi un ripostiglio. Nell'alzato (*fig.* 4), che comprende solo la metà superiore dell'altare, le linee sinuose dei gradini di appoggio, che abbiamo visto nell'altro disegno, appaiono già sacrificate nell'adozione di forme più semplici. Precisi riferimenti scritti permettono di stabilire con esattezza i marmi che l'architetto intendeva impiegare

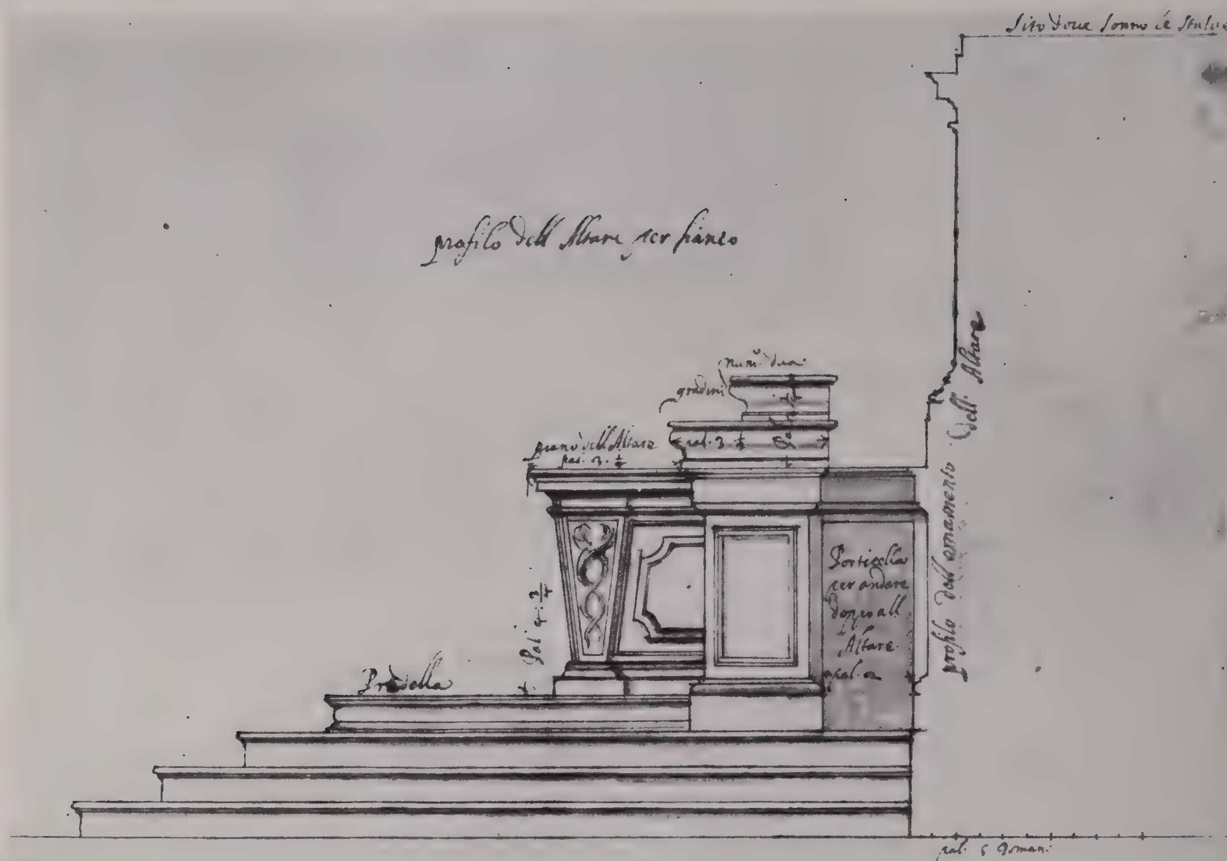


Fig. 2 – Disegno dello studio del Borromini per il prospetto laterale della mensa di S. Paolo a Bologna (Cod. Vat. Lat. 11257, 121)

nella sua costruzione. I diversi campi sono contrassegnati infatti da lettere maiuscole di cui si legge il riferimento in un codice annotato nella parte superiore del foglio. La base e la cornice dei gradini e il piedistallo del grande tabernacolo dovevano essere eseguiti in marmo giallo di Verona, i sottogradi rivestiti di tarsie di marmi antichi, delle quali, per giudicare dell'effetto e indicare il procedimento tecnico, è abbozzato il disegno in una piccola zona. Le due fasce commesse avrebbero abbracciato l'intero blocco retrostante la mensa, incorniciate da listelli continui di marmo candido. Vedremo come l'esecuzione dell'opera, gli accostamenti cromatici e i materiali prescelti siano stati sistematicamente alterati e cambiati, nel tentativo, si potrebbe pensare, di riportare l'immagine architettonica sul piano della più consueta *normalità*.

Sia nella pianta che nell'alzato di cui parliamo è fatto preciso riferimento alla grande " residenza ,, in forma di colonnato prospettico, che fu effettivamente realizzata sopra l'altare. Lo schema planimetrico del tabernacolo è infatti rapidamente tracciato a matita sia nel primo che nel secondo disegno. Ancora più esplicito è il riferimento nel terzo disegno (*fig.* 5) che rappresenta il prospetto posteriore dell'altare con l'aggiunta di un corpo aggettante, resasi appunto necessaria per l'adozione del tabernacolo che appare qui coperto (come è realmente) da una specie di cupoletta a prima vista assolutamente inspiegabile, di cui cercheremo tuttavia di chiarire la primitiva funzione.

Per chi abbia osservato e studiato questi disegni, e in modo particolare i due primi, tracciati a matita dalla mano del Borromini, la conoscenza diretta dell'opera non può essere che una delusione. La decorazione del paliotto fu variata sensibilmente per il desiderio di inserirvi un bassorilievo modellato probabilmente dall'Algardi. Il pilastrino centrale fu soppresso e sostituito da una cornice circolare accordata alle orizzontali per mezzo di foglie di palma. Il fregio strigilato che tanto nobilmente caratterizzava la prima fantasia fu soppresso e sostituito da una pesante specchiatura (*figg.* 6, 7, 8).

Non si può escludere in senso assoluto che il Borromini abbia apportato egli stesso queste varianti al

suo progetto, per soddisfare necessità e desideri del committente. A favore di questa ipotesi si può notare anzi la grazia delle corte palme che sembrano sostenere il tondo aderendo alla superficie, intrecciate di fiocchi svolazzanti, secondo un modo di derivazione quattrocentesca che sappiamo essere stato caro all'architetto lombardo [9] (*fig.* 7).

Con ogni certezza si può affermare che il Borromini non potè sorvegliare da vicino l'esecuzione dell'opera. Manca infatti in ogni partito quella mirabile *esattezza* che caratterizza ogni forma realizzata sotto il suo vigile occhio. Le modinature della mensa risultano eccessivamente semplificate, mancano della incredibile perfezione che possiamo ritrovare intatta nel bel marmo dell'altare Filamarino, [10] nel basamento il valore dei membri è alterato, l'effetto cromatico dell'insieme, sebbene gradevole risulta più sciatto e consueto di quello che è dato supporre dalla nostra documentazione, di quello che ci si poteva attendere dall'autore della cappella Spada e dei soffitti bellissimi del Palazzo Falconieri, tutti impostati su effetti rarissimi di colore, su contrasti di serici campi verdi e azzurri illuminati d'oro.

Basamento cornice e pilastrini furono eseguiti in marmo giallo di Verona; in verde antico quasi tutti gli altri campi; nel paliotto fu inserita una doppia cornice di giallo contornata da un listello nero che inutilmente accentua il valore della suddivisione.

Nel fregio dei pilastrini le foglie di palma si intrecciano due volte e non più con la limpida tensione del disegno; le spade per il tenue rilievo quasi si confondono con il piano restrostante (*fig.* 8). Il grande blocco dietro la mensa fu eseguito con marmo giallo, e nei gradini di sostegno le tarsie furono sostituite da semplici specchiature.

Altrettanto manchevole per l'esecuzione può dirsi il grande tabernacolo prospettico, la nota più originale della composizione, per il quale cercheremo di stabilire qui un preciso legame e una *posizione* nel linguaggio borrominiano.

Lo schema della colonnata e l'artificio prospettico si riallacciano innanzi tutto alla galleria del Palazzo Capo di Ferro. Ma nell'esempio maggiore predomina una ricerca di valori luministici; e per questo la volta si interrompe con ritmo uniforme dando modo alla luce riflessa di filtrare dall'alto, animando col suo mutevole gioco le linee e gli spazi. Nel tabernacolo invece la volta si estende ininterrotta e con le linee suddivise e divergenti raggiunge un effetto di *irraggiamento*. Tra i due esempi sono evidenti analogie: l'arcata di interrompimento che sospende la fuga dei sostegni, offrendo un piano di riferimento e lo spazio che precede il muro di fondo che amplifica l'effetto di illusiva remota lontananza.

Evidente nei due casi è come l'artificio prospettico muova oltre che da un desiderio di meraviglia da una attenta ricerca spaziale. Acutamente è stato notato il valore nel linguaggio borrominiano di queste *contrazioni*; e che l'interesse maggiore del Borromini,

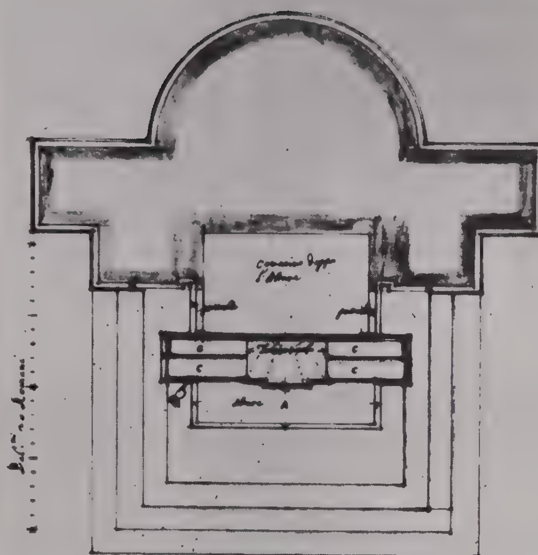


Fig. 3 – Disegno per la pianta dell'altare citato (Cod. Vat. Lat. 11257, 96)

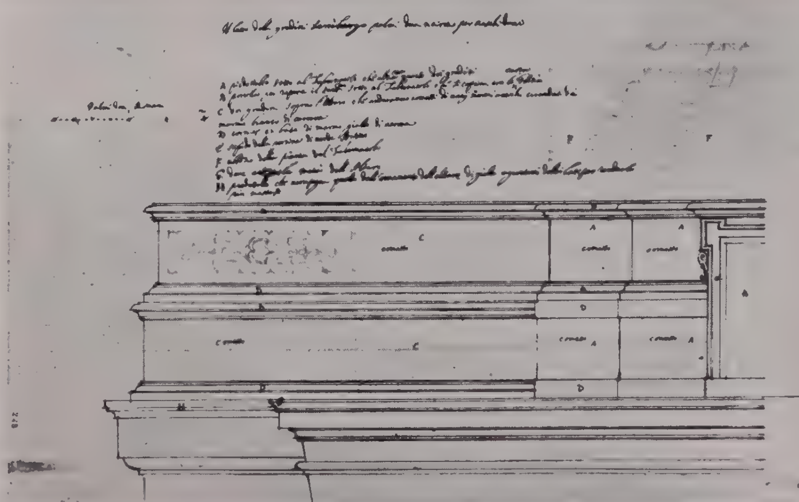


Fig. 4 – Particolare del prospetto dell'altare, in un disegno dello studio del Borromini con note riguardanti i marmi da adoperare nelle tarsie (Cod. Vat. Lat. 11257, 228)

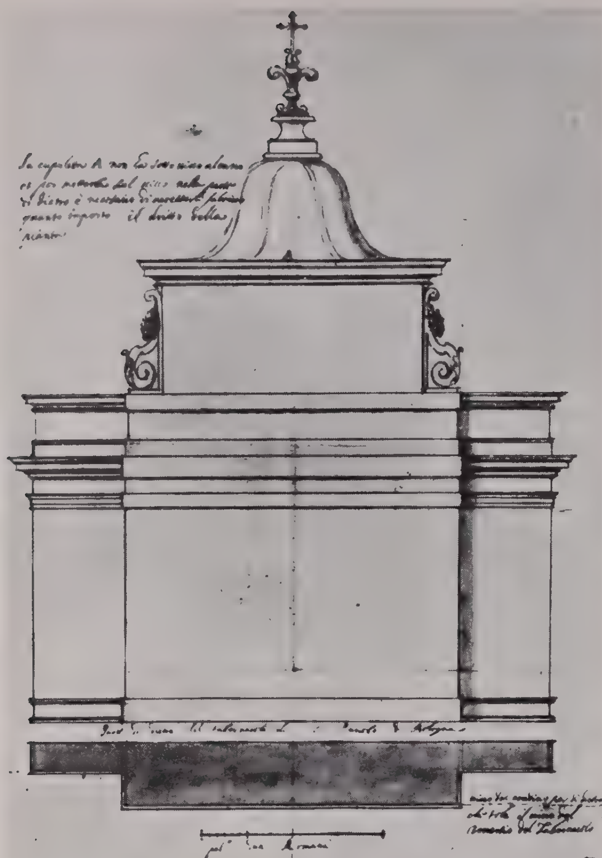


Fig. 5 – Disegno per il prospetto posteriore dell'altare (Cod. Vat. Lat. 11257, 97)

in questi casi, come nell'adoperare le sue curve policentriche, fosse rivolto ad ottenere spazi " non conformi a natura ,, è ampiamente dimostrato ad esempio dalle nicchie della chiesa di Sant'Ivo alla Sapienza in cui un effetto analogo è ottenuto al contrario rendendo più profondo l'incavo fino a superare il classico semicerchio, o anche in San Carlino dove i due espedienti di contrazione sono impiegati contemporaneamente e dove l'illusione prospettica non ha più alcuna importanza reale e serve solo a realizzare in termini architettonici quella materia sensibile vigorosa retrattile, di cui sono fatte tante delle immagini decorative borrominiane.

La galleria di Palazzo Spada appare oggi variamente snaturata nelle sue forme e più nella sua funzione. Un pesante frontespizio grava inutilmente sull'arcata bellissima, nessun itinerario attraversa più quel passaggio e a comprendere l'intenzione dell'artista vale più osservare il disegno dell'Albertina, riprodotto dall'Hempel in cui l'intenzione si fa trasparente per l'accuratezza del chiaroscuro argenteo, per la novità e l'eleganza di quelle bucature orizzontali che riportano in alto il vano della galleria divise da fregi undati correnti in sottili cinture.

Già nel primo cortile al tempo del Borromini l'immagine della colonnata s'offriva al visitatore attraverso la mirabile successione di zone oscure e zone illuminate da luce filtrata, visibile oltre il primo piano di un grande cancello ligneo, quasi a suggerire una magica atmosfera divisa dal resto dell'edificio. E un itinerario si svolgeva fino ad annullare nella meraviglia la piccola distanza illusoriamente amplificata. È, vorremmo dire, un interesse psicologico (e in questo senso va fatto posto al gusto della meraviglia che dall'architetto viene espresso in termini purificati, astratti) quello che guida il Borromini nel suo immaginare; egli organizza una sequenza di spazi portando ad estreme conseguenze il metodo classico della varietà e della opposizione di valori con l'introdurre nell'itinerario le sue estensioni *innaturali.* [11)]

Nel tabernacolo di Bologna, venendo meno la possibilità di creare uno spazio percorribile, il risultato, sebbene ottenuto con i mezzi del linguaggio architettonico, è di una qualità essenzialmente pittorica. L'osservatore, che si sposta di fronte all'altare, dall'impressione di illusoria profondità percepibile da un punto di vista centrale passa a immagini diverse che si fondano in una successiva impressione di *irraggiamento*. Da un centro nascosto linee continue si proiettano in avanti creando un effetto analogo a quello delle grandi raggere dorate di uso frequentissimo nella scultura barocca (*figg.* 9, 10).

Lo schema della galleria ripete fedelmente quello dell'atrio di Palazzo Farnese, tranne che per i pilastri che sostituiscono qui le semicolonne del Sangallo, egualmente alternate a nicchie curve.

Nel muro di fondo s'apre una piccola porta coronata di graziosi fastigi racchiudente una cartella quadrata tra i due tratti del timpano spezzato. Al di sopra del muro in cui si apre questa porta, coronato da una alta balaustrata, sul fondo luminoso di un cielo dorato, in mezzo a un anello fiammeggiante è raffigurata la colomba dello Spirito Santo. Un eguale valore di apparizione improvvisa, abbastanza lontana dalla immagine manieristica ha questo simbolo nella volta candida dell'oratorio dei Re Magi nel Palazzo di Propaganda Fide, inscritto nell'esagono della geometrica nube dorata.

Riguardo alle origini del gusto borrominiano per gli artifici prospettici ci sembra interessante notare qui il valore di proposta (e vorremmo quasi dire di *giustificazione*) che possono aver avuto per la cultura dell'architetto alcune immagini offerte dal Montano, come eredità sicura della civiltà classica. Ci riferiamo a due edifici in particolare, riprodotti dall'archeologo milanese in alcune edizioni del suo libro [12)] e precisamente alle tavole nn. III e XII dell'edizione romana del 1624. Nel primo è una evidente applicazione del metodo della diminuzione prospettiva

che può direttamente riallacciarsi alla scala della villa romana di Minori, sulla costiera di Amalfi [13] in cui alzata e pedata dei gradini diminuiscono progressivamente mentre la volta si abbassa in modo tale da far pensare a un artificio soprattutto psicologico, per rendere sempre più lieve la fatica di chi ascende. Nella seconda tavola è illustrato un piccolo tempio " fatto dalli antichi sulla via Appia a mano dritta di ordine corinzio, la pianta del quale nella nave di mezzo secondo Euclide è di figura Equicrure, con alcune altre composizioni dalle bande, et in testa de ovati, e tondi, mostrando quasi figura umana ". Nell'itinerario principale che la planimetria suggerisce, la galleria prospettica assume un valore di espansione quasi a spingere innanzi l'osservatore verso la forma chiusa della cella principale. Di qui il cammino percorso si ricompone in una immagine illusoria di profondità.

Certo il Borromini ebbe modo di derivare l'idea delle sue *prospettive* anche da fonti più vicine, ma bisogna ammettere che sia l'esempio bramantesco dell'abside di Santa Maria di San Satiro che quello palladiano della scena del teatro Olimpico, per la sua ben motivata eccezionalità il primo e per la sua qualità scenografica il secondo, sono assai meno indicativi delle piante riprodotte dal Montano. A questo si aggiunga lo speciale interesse del Borromini per la parte meno esplorata dell'eredità architettonica romana, la sua documentata attenzione per Villa Adriana, la chiara ispirazione nel tiburio di Sant'Andrea alla tomba detta della " conocchia " a Capua. Attraverso la cultura rinascimentale e manieristica le antiche forme avevano conservato intatto il valore di suggerimento e i rilievi del Montano aiutano a intendere il significato che gli artifici prospettici assunsero nell'ambiente seicentesco romano per l'empirismo berniniano da una parte e per la dialettica borrominiana dall'altra.

Per ciò che concerne l'esecuzione del tabernacolo bolognese si potrebbe ripetere, come abbiamo detto, il discorso già fatto per l'altare; l'uso dei marmi, la qualità dei rilievi, le proporzioni dei membri testimoniano dell'assenza di una sorveglianza diretta. Qualche elemento fa poi supporre che durante la costruzione o forse anche in epoca posteriore siano state apportate delle varianti alla copertura della galleria. Già nel disegno della *fig.* 5 abbiamo notato la cupoletta dalle linee sinuose, che copriva il tabernacolo, coronata da un giglio. Questo elemento fu effettivamente realizzato; ma risulta ora del tutto superfluo in quanto non è visibile se non dal retro dell'altare essendo coperta davanti dal pesante e sproporzionato frontespizio sovrapposto all'arcata. Ci sembra abbastanza probabile che nel progetto originale mancasse il timpano completamente e sopra l'archivolto fosse



Fig. 6 – Bologna, Chiesa di S. Paolo – Visione complessiva della tribuna del Facchetti con la mensa borrominiana



Fig. 7 – Particolare della mensa con il bassorilievo centrale



Fig. 8 – Particolare della mensa con uno dei pilastrini decorati con emblemi araldici della famiglia Spada

visibile la cupoletta con l'estradosso percorso da nervature. L'ipotesi di questo cambiamento ci sembra possa appoggiarsi a un altro elemento che contribuisce ad inserire il tabernacolo nel mondo formale dell'architetto lombardo. Si osservi il disegno n. 135 del



Fig. 9 – La grande "residenza,, prospettica dell'altare borrominiano

Cod. Vat. Lat. 11258 che è uno dei tre progetti per il Palazzo Pamphili in Piazza Navona (*fig.* 11). Al centro del grande corpo orizzontale il Borromini aveva immaginato una altana di grandi proporzioni che ripete lo schema del nostro tabernacolo, assumendo però nella cornice una linea continua, secondo un modo caratteristico dell'architetto, già frequente in esempi dell'architettura tardoromana. Nel tabernacolo a una soluzione del genere si opponeva la necessità di continuare all'esterno la cornice che sovrasta le colonne. Per il resto, pensando la piccola cupola parzialmente scoperta di fronte, e la balaustra dei fianchi continua, l'analogia tra il profilo esterno dei due esempi è abbastanza forte e tale da far pensare a un suggerimento, al riaffiorare nella fantasia dell'artista di un motivo prediletto che non gli riuscì di realizzare se non nei due stretti corpi di fabbrica che fiancheggiano la chiesa di Sant'Agnese in Piazza Navona.

Tornando all'esame complessivo dell'opera è interessante notare come il gruppo di volumi sia regolato da precisi rapporti geometrici. Una analisi metrica del disegno borrominiano della *fig.* 1 dà modo di constatare che l'architetto si servì per determinare il rettangolo in cui si inscrive il paliotto del rapporto $1 : 2\sqrt{2}$, dalla base al livello del piano della mensa. Un'altra costruzione geometrica determina l'altezza della grande "residenza,,. Disponendo di un disegno di alzato si potrà notare infatti che la larghezza base dell'altare è eguale alla distanza che divide uno degli estremi della base dalla sommità del tabernacolo dove è posto il giglio che sovrasta la cupoletta, in modo che la costruzione è riassunta geometricamente da un triangolo equilatero.

L'armonioso rapporto tra i due elementi, ottenuto in virtù di accorgimenti metrici assai più sottili di quelli testimoniati da questo schema elementare, è immediatamente percepibile dallo spettatore e costituisce uno dei pregi maggiori dell'opera e dei segni più tangibili della partecipazione borrominiana. E veramente, pure nella esecuzione manchevole, non si può negare a questo discorso architettonico un interesse reale, anche per una storia fedele del linguaggio borrominiano.

Lo stesso problema, quello di costruire l'elemento essenziale del culto cristiano, fu affrontato dal Borromini frequentemente in quasi tutte le sue fabbriche, ma di questa ricca serie di immagini rimane oggi ben poco per i numerosissimi rifacimenti ed alterazioni. La mensa immaginata per la chiesa di San Carlino, ad esempio, in un disegno inedito conservato nell'archivio dei Trinitari, appare del tutto diversa da quella odierna, di un tipo antichissimo, composta da un piano libero appoggiato a due grandi mensole.

Similmente in Sant'Ivo l'altare fu sostituito nel '700. Nell'altare Fimarino e nella cappella Spada abbiamo i due esempi maggiori a cui giustamente potrà aggiungersi l'opera bolognese, una delle pochissime costruite oltre le mura della città a cui l'architetto aveva legato la sua vita.

Considerando questi esempi non potrà non notarsi la profonda differenza che li separa. Nell'esempio napoletano, potente sintesi figurativa, potrebbe indicarsi il massimo avvicinamento dell'artista all'empirismo del Bernini, al gusto teatrale della sua scuola pur trattenuto, questo avvicinamento, da una esigenza di coerenza formale. Nella cappella Spada la limpidezza astratta di quel blocco netto, neppure intaccato dall'aggetto di una cornice fa pensare a un raggelamento, alla volontà di scoprire fino alla superficie lo scheletro geometrico a cui sempre l'architetto volle unite le sue immagini.

Nell'altare di San Paolo si fa ancora più evidente il desiderio di dare e questo elemento, nei confronti della grande cornice che comunemente lo sovrasta, un'accentuazione formale qualitativa, non quantitativa come può vedersi ad esempio negli altari napoletani del Solimena o del Fanzago, in modo da sottolineare il valore liturgico e funzionale della mensa indipendentemente dagli elementi di richiamo figurativi e decorativi.

In una tale ricerca trova posto l'immagine del grande tabernacolo che utilmente può raffrontarsi alla " residenza ,, dell'altare maggiore di San Carlino, certamente risalente alla costruzione primitiva. Anche qui la soluzione adottata sfrutta gli elementi del linguaggio architettonico. Sopra il tabernacolo vero e proprio è un tempietto marmoreo coronato da una cupola racchiusa tra due curve sinuose " a dorso di delfino ,,. Nella penombra, dietro due drappi d'oro si intravede la gloria raggiante dello sfondo.

Ad osservare con cura la sobria eppure ricchissima veste marmorea di questo ciborio, la rara armonia dei colori accordati in un discorso tenue e persuasivo, s'avverte, cara e insostituibile, la presenza dell'architetto solitario, innamorato delle *sue* pietre delle *sue* malte, di ciò che egli sapeva organizzare in forme tanto sensibili, e vien fatto di rimpiangere l'assenza di questa vigilanza in un'opera, come quella bolognese, pur tanto ricca di idee e di fermenti vitali.



Fig. 10 – Particolare del colonnato prospettico della " residenza ,,

E poichè nella necessità di questa attenzione esecutiva, nella indispensabile presenza di questo *artigiano* di genio si deve riconoscere un limite, ci piace additare in questo limite la profonda attualità, oggi, del messaggio borrominiano, in un mondo che di questa consapevole rinuncia, di questa umiltà, dimostra a un tempo un bisogno e una incredibile nostalgia.

PAOLO PORTOGHESI



Fig. 11 – Disegno autografo del Borromini per il Palazzo della famiglia Pamphili a Piazza Navona (Cod. Vat. Lat. 11258, 135)

1) Cfr. E. Hempel, *Francesco Borromini*, Wien 1924, p. 184; C. Ricci e G. Zucchini, *Guida di Bologna*, Bologna 1950.

2) Chierico barnabita, che lavorò a Bologna anche nelle chiese di S. Pietro e di S. Salvatore. Il Magenta o Mazzenta è altresì ben noto per aver posseduto alcuni manoscritti di Leonardo ed aver contribuito alla loro dispersione.

3) Rogito di Paolo Vespignani notaro capitolino, 13 ottobre 1634, v. Archivio Capitolino. I diritti concessi consistevano nel " porre stemmi della famiglia e iscrizioni lapidarie nell'altare e altrove ",, nel " fabbricarsi una o più sepolture nel tempio ",, nell'impegno assunto dall'Ordine che nessuna variante o modifica si potesse fare " per il corso di tre generazioni nell'altare, nella cappella, nella facciata ",.

4) Cfr. F. Ehrle, *Dalle carte e dai disegni di Virgilio Spada*, in *Atti della Pontificia Accademia di Archeologia*, Memorie, vol. II, 1928.

5) Cfr. H. Posse, *Alessandro Algardi*, in *Jahrb d. kön. Preusz. Kunstsamml.*, 1905, p. 196.

6) Cod. Vat. lat. 11258, 161.

7) Insieme alla opinione del Borromini sono conservate nello stesso volume quelle del Bernini, del Lunghi, del Rainaldi e del Torriani. Cod. Vat. Lat. 11257.

8) Cfr. E. Hempel, *op. cit.*, tav. 120, 2. L'appunto dell'Albertina si potrebbe ritenere una copia condotta dallo stesso architetto, tanto assoluta è l'identità delle linee.

9) Si veda, ad esempio, la finestrella nel fianco di San Carlino, sopra la fontana sistina. Va notato che la posizione del tondo ricorda molto l'altare dei Filamarino a Napoli in cui pure, sotto la grande mensa, vi è un bassorilievo di Giuliano Finelli, con il sacrificio di Isacco.

10) Citiamo questo esempio perchè è tra i pochi in cui il Borromini abbia potuto disporre di un materiale pregiato e assai resistente alle ingiurie del tempo. Molte delle modinature in stucco degli edifici romani, specialmente negli interni, sono state alterate dalle molte ridipinture a strati sovrapposti che finiscono per distruggere completamente i profili purissimi.

11) Per le sequenze di spazi negli edifici classici e del rinascimento si veda l'analisi di L. Moretti, *Strutture e sequenze di spazi*, in *Spazio*, n. 7, 1953 e F. Fasolo, *Il Santuario della Fortuna Primigenia*, Roma 1953.

12) Il testo del Montano fu pubblicato a Roma in più riprese dal 1624 al 1636 per opera di Calisto Ferrante e Giovanni Battista Soria, figura ben nota dell'ambiente culturalista romano.

13) Cfr. A. Schiavo, *I monumenti della Costa di Amalfi*, Milano 1941. Per i rapporti del Borromini con l'antico v. H. Sedlmayr, *Die Arkitektur Borrominis*, Munchen 1938 (II ed.) e il nostro discorso più ampio in P. Portoghesi, *Intorno a una irrealizzata immagine borrominiana*, in *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, n. 6, Roma 1954. In questo saggio è riprodotta la tavola XII del Montano di cui si parla nel testo, con il tempietto dalla planimetria antropomorfa che l'A. dice di aver rilevato sulla Via Appia.

LA FACCIATA DI SAN NICOLA IN CARCERE

NON È SENZA compiacimento per i diritti della critica che la teoria della pura visibilità possa offrire, anche per il giudizio dell'architettura, ausili impreveduti proprio laddove la storia sembra aver posto il suo sigillo definitivo. Quale vicenda più conclamata di quella di San Nicola in Carcere a Roma, congiunta ai templi del Foro Olitorio, entro cui si è appollaiato sino dal Medio Evo, che ce ne offre la prima veneranda menzione nel *Liber Pontificalis*? Ravvisata e illuminata dagli archeologi, dal Bartoli al Lugli; illustrata nel suo complesso antico e moderno dell'Armellini, dallo Hülsen, dal Fasolo, dal Golzio; e recentemente ancora dal Mommsen junior, sembrava uno di quegli argomenti su cui tutto si era detto, ed a cui sarebbe parso quasi imprudenza accostarsi. [1]



Fig. 1 – L'oratorio di S. Nicola in Carcere a Roma
(da *G. Francisco, Le cose meravigliose dell'antica città di Roma*)

Ma la stessa sua desolata posizione lungo la Via del Mare, che ce lo offre squallido e spaesato, rispetto alla naturale situazione al fondo della via che conchiudeva con discreta presenza, entro un piccolo appropriato slargo, se ce ne fa rimpiangere l'antico e giusto aspetto, lo impone ogni qual volta ci si avvii a S. Maria in Cosmedin, al tempio di Vesta e a quell'angolo tipicamente romanesco, piacevolissimo, che prospetta sul Tevere. Ed è giocoforza lo si contempli, sebbene la sua architettura, così irragionevolmente isolata, sembri oggi far parte piuttosto delle memorie che della realtà, e paia un rudero fra i ruderi, e non più una piccola cosa viva, com'era nel tessuto urbanistico appropriato, entro cui soltanto aveva la sua ragione artistica.

Non se ne parla quindi con soddisfazione ma con rimpianto; e prospettando idealmente la chiesa, colma di passato, nel suo contorno necessario; quello che dà valore sopratutto agli edifici, i quali non sono quadri da trasferirsi da stanza a stanza o da galleria a galleria, ma esseri che vivono e respirano entro il tessuto connettivo, magari modesto, entro cui sono sorti o fra cui si sono armonizzati e che è quindi pericoloso alterare.

Per l'interno della chiesa si può solo dire che ha conservato l'antico aspetto basilicale, ma che ad esso fu data veste ottocentesca, la quale obliterò ogni traccia delle decorazioni primitive e secentesche, conferendole il modulo dignitoso ma freddo proprio delle opere eseguite alla metà del secolo; poichè la sua prima riapertura al culto, dopo i molti riatti parziali, si deve a Pio IX, e avvenne il 24 dicembre 1865. "Da pochi anni, dice ancora l'Armellini, che scriveva nel 1887, la chiesa è stata risarcita e riccamente restaurata,,. Il che vuol dire purtroppo che ha perso le opere del Gentileschi e del Baglione, ed è divenuta un'aula che non ci richiama più a voci degne se non per le antiche colonne, e per qualche monumento di cui diremo.

Non è del resto dell'interno che intendiamo interessarci, sebbene anch'esso coinvolto nel generale rifacimento della chiesa, che il cardinale diacono Pietro Aldobrandini fece eseguire all'architetto della sua famiglia Giacomo della Porta, nel 1599, attestato dall'iscrizione ancora patente sulla facciata; rifacimento che tolse gli antichi mosaici dell'abside, ma li sostituì con gli affreschi di Orazio Gentileschi, i quali non ebbero maggiore fortuna, al pari di quelli del Baglione e del modesto discepolo dello Zuccari, Mario Tullio Montagna.

Se quindi io volessi riprendere le antiche storie e rievocare le antiche opere dovrei ripetere quanto ormai i testi hanno largamente raccolto e riferito, senza poter aggiungere alcunchè, se non forse per particolari di minimo significato. Il mio compito è molto più modesto, come ho annunciato sino dal titolo di questo articolo: quello di richiamare e discutere le avventure della facciata, che mi permetteranno di offrire agli studiosi alcune precisazioni, o proposte che siano.



Fig. 2 – L'odierna chiesa di S. Nicola in Carcere a Roma (con veduta del fianco destro)

quanto alla colonna frammentaria, pur essa di peperino, che la odierna facciata ostenta in fianco senza conglobarla, appartiene anch'essa al tempio maggiore e faceva parte del suo pronao.

Ma anche della facciata di Giacomo della Porta abbiamo indicazioni grafiche molto importanti non solo in una stampa settecentesca, più pittorica che minuziosa, ma anche meglio nel volume di Giambattista Molo, *Roma sacra antica e moderna*, che è del 1687; e cosiffatte da aiutare la opinione corrente che essa sia rimasta tale e quale quella di oggi, a cui sembra infatti corrispondere ove la si consideri superficialmente[4] (*fig.* 3). Opinione convalidata dalla scritta lapidaria sulla cornice che corre sopra il rosone: " Petrus S.R.E. Diac. Card. Aldobrandinus ",, e dalla evidenza del portale, il quale è rimasto anche oggi certamente quello antico, come sono simili " grosso modo ", le spartiture in superficie del prospetto tutto, che con il Della Porta è venuto abbracciando l'intero corpo della basilichetta, in una specie di trittico specificatamente manieristico, tutto martellato da cima a fondo dalle opulenti cornici

È proprio per intendere bene cotesta facciata conviene risalire al precedente quattrocentesco della chiesa, quando apparve in forma di semplice oratorio, con tetto a capanna, adorno di un bel rosone gotico, e di un portale, che la riproduzione, sebbene sommaria, offertaci da Girolamo Francino ne *Le cose meravigliose dell'antica città di Roma*, edite nel XVI secolo, ci mostra già arricchito nei modi cinquecenteschi[2] (*fig.* 1). Un complesso che non sembra si possa in ogni caso collegare con la gentile porta laterale gotica, fatta conoscere per la prima volta dal Golzio, di alquanto precedente.[3] La facciatella del Francino fa pensare a voci sul tipo, per intenderci, di quelle care a un Meo del Caprino, di sapore ormai chiaramente rinascimentale. Ci giova nella sua modestia per indicarci che i due rocchi di colonne i quali stanno ai lati sono probabilmente quelli di peperino usufruiti nell'elevare gli eleganti fusti della facciata esistente, e posti ai fianchi del corpo centrale, il quale si distingueva un tempo e oggi si stacca lievemente dalle ali, aggiunte per richiamo del tempio mediano, il maggiore dei tre repubblicani riuniti in quel punto, a cui la chiesa si era sovrapposta. In

in modo che il corpo centrale connesso alle ali dal triangolo terminale, espanso per tutta la facciata, e concluso dal solo fastigio della croce, si colleghi ad esse, o meglio vi si adegui, col richiamo costante delle fasce, delle cartelle, dei pendagli, del rosoncino centrale, e massimamente delle due parti laterali, le quali accentuano il carattere di trittico che vi abbiamo notato. È tutta una dialettica di accenti nervosi; particolare all'architettura del tempo, che va dal cosiddetto Ammannati del Collegio Romano, al prospetto del Palazzo di Propaganda Fide del Bernini, verso Piazza di Spagna; il mondo precedente l'esplosione innovatrice del Borromini.

Eppure se oggi si guarda la facciata di S. Nicola in Carcere, senza gl'impacci della storia e delle testimonianze citate, non si può, a parer mio, non avvertire che il timbro vi è profondamente mutato, anche se la trama del complesso sia rimasta genericamente la stessa, e sia stata anzi rispettata con voluta diligenza. Ogni nervosità vi è sparita, per dar luogo al gioco di un movimento leggero, tutto contrappunto, ove le linee non sono più tendini e muscoli, ma lievi come arpeggi; motivi cu cui la luce gioca pittoricamente col biondo del

travertino e con sottigliezze tali da dimostrare l'intervento di un artista esperto, il quale non si è accontentato di una sola sistemazione, ma che dal partito offerto ha tratto incitamento a una poesia a rime obbligate; e delle rime obbligate ha fatto proprio la ragione della sua qualità e della particolare ed anche opposta espressione (*fig.* 4). Innanzitutto il carattere di trittico ne risulta attenuato, anzi addirittura mutato. Il corpo centrale non solo è conchiuso da due colonne, ma rilevato da sottili modanature del pannello centrale, spinto avanti da una sgusciatura dolcemente convessa di carattere prettamente barocco, inconcepibile nel Cinquecento, sia pure estremo, e tipica invece per la delicata modulazione, dell'ultimo flusso di un mondo agitato, che si vuole ammansire al massimo, ma non abbandonare. Cotesto corpo centrale, così delicatamente mosso, si conclude con il suo frontone, che non stende più le ali ai fianchi, ma è nettamente ancorato, oltre che dal cimiero mediano con la croce sul fastigio, dalle due piramidette su cui gioca il motivo della stella, tratto dello stemma dei Pallavicini e profuso dovunque come ricorrente naturale spunto decorativo (*fig.* 6). Le eleganti colonne terminano anch'esse in una delizia settecentesca; due capitelli ionici, dalle lunge orecchie a chiocciola fittissima, da cui pendono encarpi gentili.

Sopra il grande attico sottostante al timpano triangolare, libero da ogni ingombro, serrato fra le volute di raccordo, che muoiono appena accennate, fra le quinte laterali è invaso invece da una fitta serie di decorazioni, di un taglio pulito, precorrente il neoclassico: candelabri, pendagli, arpe e sempre nel mezzo le solite stelle, che timbrano tutt'attorno l'occhio, dilatato sino a coinvolgere con la sua netta fascia siderale la cuspide della porta maggiore e la cornice, con la grande scritta lapidaria; e come è acquetato e insieme illuminato il prospetto centrale lo sono anche più le quinte sostituitesi ai pannelli laterali, da cui risultano sparite le porticine con le forti cornici in testa, e i festoni, e le partiture a orecchioni. Diventa quindi un semplice riposante riquadro rettangolare, ideato a bella posta per far convergere l'attenzione sullo spartimento centrale, a cui si è dato il massimo risalto compatibile ad un gusto tanto squisito e riservato.

La trama del Dalla Porta è divenuta un pretesto, e quasi un impegno per dire una parola nuova, che mi ha fatto pensare con sempre maggiore convinzione a Giambattista Piranesi e precisamente al simile partito bellissimo della facciata di S. Maria del Priorato (*fig.* 5); che è nel campo dell'architettura in anticipo di quasi un secolo rispetto a quanto realizzerà l'arte dei francesi e degli inglesi nel periodo del Percier, del Fontaine, di Roberto Adams e di Thomas Hope.

Trovare un altro saggio, anche se modesto, anche se legato a tanti fatti antichi del veneto prodigioso, che diede, dopo il secondo decisivo incontro con la patria

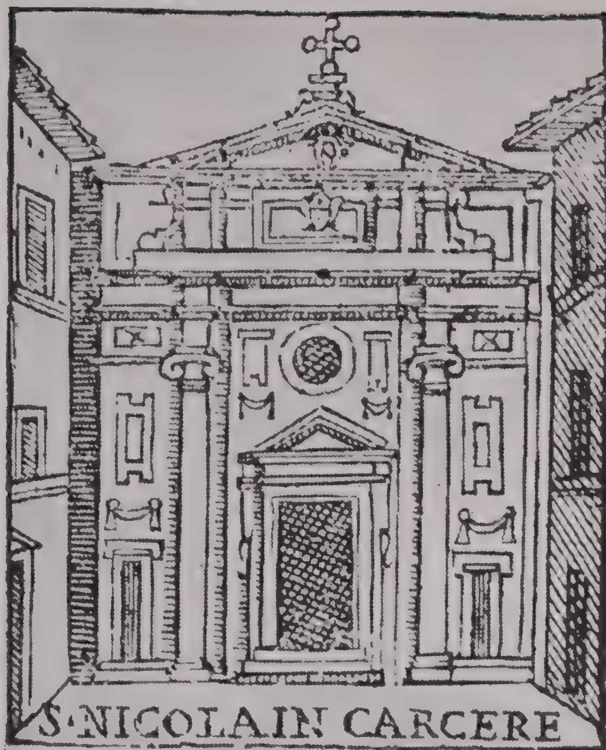


Fig. 3 – S. Nicola in Carcere a Roma
(da *G. B. Mola, Roma sacra antica e moderna – 1687*)

— la quale lo mise in contatto nel 1744 non solo col genio di G. B. Tiepolo, ma certo anche con quello più sbrigliato e affine di Francesco Guardi — l'anima di cotesti sommi alle rovine di Roma; e creò lo stile pompeiano per tutti; e lo stile stesso Empire, compreso quello detto egizio, un secolo prima di quando divenne una moda, era cosa da sollecitarmi. Ma bisognava darle una base, o per lo meno un appoggio, che potesse indurci a rimeditare la vicenda accennata di S. Nicola in Carcere, o quantomeno del suo squisito prospetto, carezzato come un'oreficeria, e adorno come una ceramica della fabbrica di Wedgewood, sorta proprio allora sotto l'insegna fanatica, e piranesiana al massimo, di " Etruria ". Parve però disperato e presuntuoso il cercarlo fra tanto silenzio delle immemori fonti ricordate.

Fu una tomba a indicarmela; e a indicarmi l'utilità di questo chiarimento. Quella del cardinale Giovanni Battista Rezzonico, morto nel 1787, dopo essere stato " in Aede cui libens praefuit annos XIII sine querela ", cioè cardinale diacono, e cardinale senza ire, il che pare fosse cosa difficile anche allora, di San Nicola in Carcere, dal 1774 alla morte. Tomba fatta erigere dai fratelli, nipoti con lui di Clemente XIII, il cardinale Carlo, Ludovico e Abbondio Senatore di Roma dallo scultore irlandese Cristoforo Hewetson, un artista classicheggiante e randagio, attivo nella città dei Papi, e in certo modo qui piranesiano per la composizione,



Fig. 4 – La facciata di S. Nicola in Carcere a Roma



Fig. 5 – Giambattista Piranesi: Facciata di S. Maria del Priorato a Roma

sebbene ben più compassata di quanto poteva essere nel Canova, non dico della sua Venezia ma di Roma stessa, quando vi si trasferì e vi dominò gloriosamente. Non è questo richiamo però l'essenziale. [6)]

L'essenziale è che Giambattista Piranesi, morto il 9 novembre 1778, era stato quasi un " creato ,, del cardinale Rezzonico, per cui, dopo aver servito il Papa della casata, non solo aveva progettato i bellissimi mobili dell'appartamento al Palazzo del Quirinale, che si vedono incisi dallo stesso maestro superbamente nelle "diverse maniere di adornare i Cammini e ogni altra parte degli Edifizi ,, edite nel 1769, ma proprio per lui, quale Priore dell'Ordine di Malta, aveva costruito, in luogo del vecchio San Basilio al Foro d'Augusto, fra il 1764 e 65, la chiesa di S. Maria nell'Aventino, che ancor oggi ci testimonia il suo genio architettonico, pittorico e precorritore. Sarebbe stato quasi incredibile che lo stesso Rezzonico, divenuto nel 1774 " cardinale diacono ,, di S. Nicola in Carcere, dopo avere affidato al prediletto " Architetto Veneziano ,, , come il Piranesi amava definirsi, a ricordo delle sue prime fondamentali prove nella scuola freddina dello zio Lucchesi, e per amore delle Architetture antiche che investigò con assiduità quasi furibonda, la fabbrica della chiesa dell'Ordine di Malta, non avesse voluto segnare il suo nuovo titolo con almeno una " ripulitura ,, alla chiesa presieduta con tanta amorosa discrezione. Con la discrezione appunto che gli fu propria il Rezzonico non amò soverchiare il fondatore Pallavicini; ma si nascose, e nascose il Piranesi, il prediletto Piranesi che seppellì amorosamente in S. Maria Aventina dedicandogli un busto e scrivendone egli stesso, con tutta probabilità, l'epitaffio, dietro il nome del predecessore. La sua modestia non deve accecare la nostra conoscenza; e ci obbliga a pronunciare noi il gran nome, davanti a cotesto gentilissimo adattamento, in cui rimane ancora chiaro il timbro raffinato e precorritore della Chiesa del Priorato, che il Piranesi aveva costrutto da



Fig. 6 – Particolare della facciata di S. Nicola in Carcere a Roma

capo a fondo con un gusto che non ebbe purtroppo grande seguito in Italia, e nemmeno nel Veneto, se non forse alquanto nel Selva e nello Jappelli, come a Roma nel Valadier, ma per la gran via della Francia, dell'Inghilterra e della stessa Pietroburgo, ove il Quarenghi portò molti accenti della sua Musa altissima, quella dell'architetto, del decoratore, del pittore, dell'archeologo, del polemista che ancora attende chi lo comprenda nel suo enorme intricato complesso, sommerso dall'attività più evidente, più accessibile e più cospicua dell'incisore, a cui tutti, compreso il Focillon, si sono arrestati. Panorama di cui abbiamo solo un saggio nel libro recente di A. Hyatt Mayor, apparso a New York nel 1952; che va quindi particolarmente lodato.

GIUSEPPE FIOCCO

1) Rimando per la bibliografia all'ottimo saggio di V. GOLZIO su *San Nicola*, apparso col n. 22 nella serie de "Le chiese di Roma illustrate ,,, s. d. Si aggiunga il saggio di THEODOR E. MOMMESEN, *Un problema riguardante la topografia medioevale di Roma nel 1400*, edito dagli *Atti dell'Accademia pontificia di Archeologia*, 1950, pp. 309–316.

2) GIROLAMO FRANCINO, *Le cose meravigliose dell'antica città di Roma*, p. 50.

3) È riprodotta con la fig. 4 nel volumetto cit. del Golzio. Si nota appena nel fianco destro in fondo della veduta di S. Nicola, qui riprodotta, *fig.* 2.

4) G. B. MOLO, *Roma sacra antica e moderna*, Roma 1687, p. 321. La veduta settecentesca è nel frontespizio del libretto del Golzio.

5) Christofer D. Hewetron nacque nel 1739. Dovette essere a Roma forse al tempo della morte del Piranesi. Vi rimase fino al 1797.

6) La epigrafe del monumento Rezzonico, e la sua riproduzione si possono leggere e vedere nel GOLZIO, *cit*.

LA TORRE DI BITONTO A PORTA BARESANA

L'OPERA PIÙ IMPORTANTE, eseguita sullo scorcio del secolo XIV in Bitonto, fu la torre elevata vicino alla porta Baresana. Questa torre fu costruita più alta e più ampia di quelle esistenti [1] e fu meglio munita per accogliere una milizia di presidio ed un castellano, dal quale le derivò il nome di castello (*fig.* 1).

Essa, forse, non doveva esistere alla metà del secolo XIV, perchè il cronista Domenico da Gravina [2] nella particolareggiata descrizione dell'assedio, del maggio del 1350, non fa alcuna menzione della torre. Ma alla fine della contesa si dovette sentire il bisogno di munire le mura di torri più rispondenti alla nuova tecnica della guerra con l'introduzione delle bocche da fuoco.

Pertanto, si può ritenere che il rafforzamento delle mura e delle opere di presidio a garanzia delle porte dovettero intraprendersi verso il 1380, ed è probabile che nel 1384 Luigi I d'Angiò nel visitare la città abbia trovato i lavori a buon punto. Forse la spesa, come provano altri lavori del genere, fu sostenuta dai cittadini. [3]

Il primo documento [4] che parla del castello di Bitonto è un diploma, in data 20 settembre 1399, della Regina Margherita, vedova di Carlo III di Durazzo e madre del giovinetto Re Ladislao.

Poichè in esso si fa menzione di un "castellano", si deve supporre che in quell'epoca a Bitonto doveva esistere un castello o altra costruzione del genere per la sede del suddetto funzionario. Fra le opere esistenti e quelle distrutte che facevano parte della cinta muraria, la nostra torre è la sola che presentava quei requisiti.

Altri documenti [5] confortano la nostra ipotesi, oltre poi ai caratteri stilistici e architettonici del monumento; i quali ci inducono a credere che esso sia stato costruito fra il 1370 e il 1380. [6]

Il compito affidato all'architetto, per risolvere il problema dei servizi e della difesa in una torre composta internamente di tre soli ambienti situati in serie verticale, non doveva essere tanto facile ma, come vedremo, esso fu risolto in modo soddisfacente.

La torre di Bitonto è del tipo a pianta circolare [7] avente un diametro di m. 16,10 e l'altezza, misurata dall'attuale piano stradale, di m. 24.

La muratura di paramento della base, sino all'altezza di m. 4,25 è costituita da grossi conci di pietra, e nella parte alta da corsi di tufo carparo squadrati e listati in modo da formare un bugnato di lieve aggetto. Il coronamento è costituito da un semplice toro appena sporgente sul bugnato e dalla merlatura bassa, con pieni e vuoti più o meno eguali. Lo spessore della muratura varia di poco da piano a piano; a pianterreno esso misura m. 4,90 e all'ultimo piano m. 4,20 (*fig.* 2).

L'originaria porta di accesso alla sala del pianterreno è orientata a sud–ovest. Il vano di apertura misura appena cm. 80 di larghezza per m. 1,55 di altezza; esso si sviluppa attraverso il rilevante spessore di m. 4,90 della muratura, formando un corridoio coperto da lastre di pietra e pavimentato con quattro ripiani. Sulle fiancate di questo corridoio si riscontrano tre stipiti di pietra, situati alla distanza di m. 1,25 il primo dal secondo e m. 2,30 il secondo dal terzo. È probabile che i tre stipiti dovessero essere provvisti di solide porte affinchè potessero costituire i primi ostacoli agli aggressori.

La sala è di forma circolare con diametro di m. 6,45. La copertura è costituita da volta sferica, nella cui calotta è praticata un'apertura rettangolare avente le dimensioni di m. 1,00 × 1,50. Cotesta apertura costituisce l'unica via di comunicazione fra il pianterreno e il primo piano, e l'anello che si vede infisso nel concio di chiave testifica la manovra che si doveva compiere con le funi per alzare e abbassare una scala di legno; la quale, in caso di assedio, poteva essere ritirata. A sinistra entrando si nota la vera della sottostante cisterna che misura m. 7 di profondità (*fig.* 3).



Fig. 1 – Torre di Bitonto

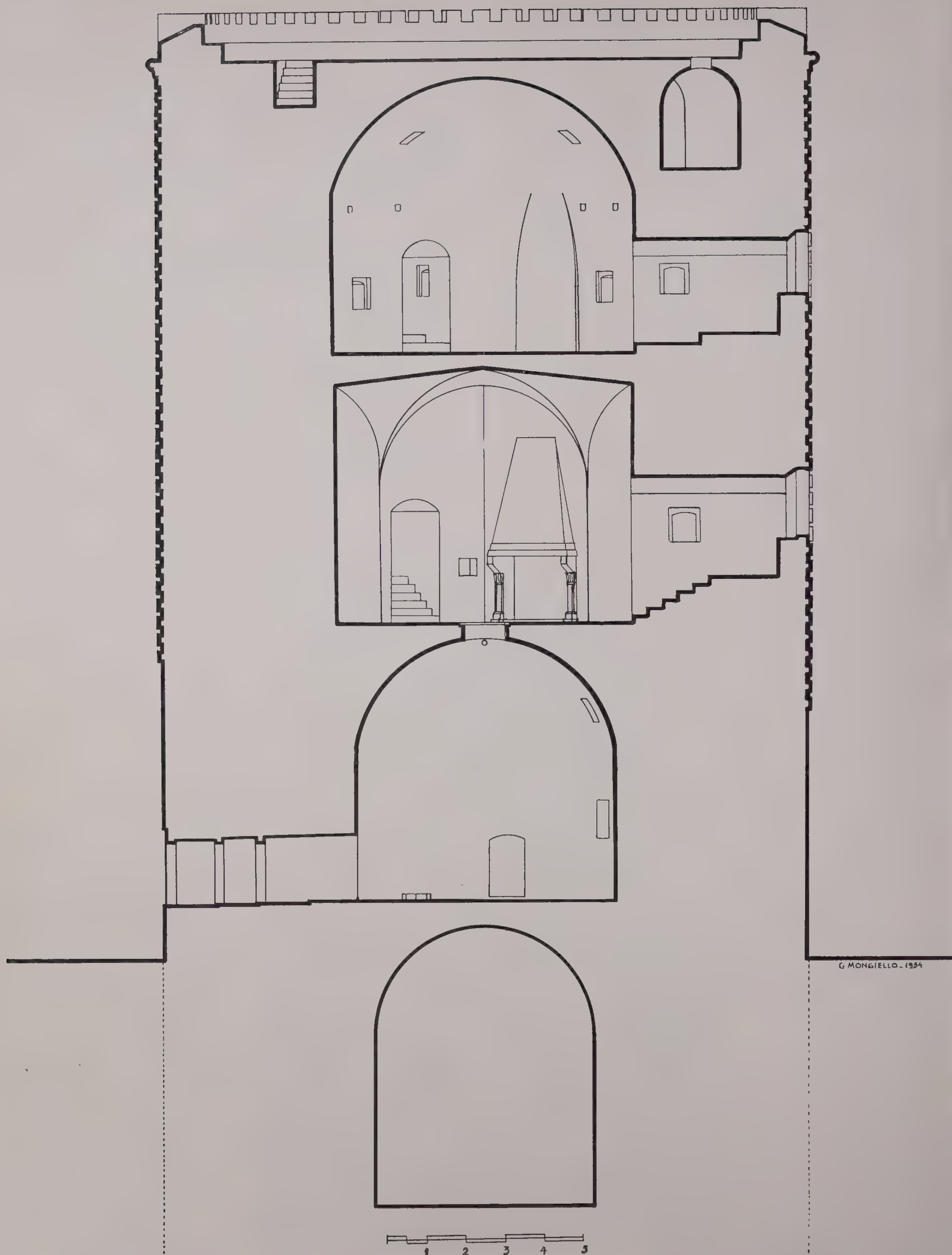


Fig. 2 – Bitonto, la Torre a Porta Baresana – Sezione a-b

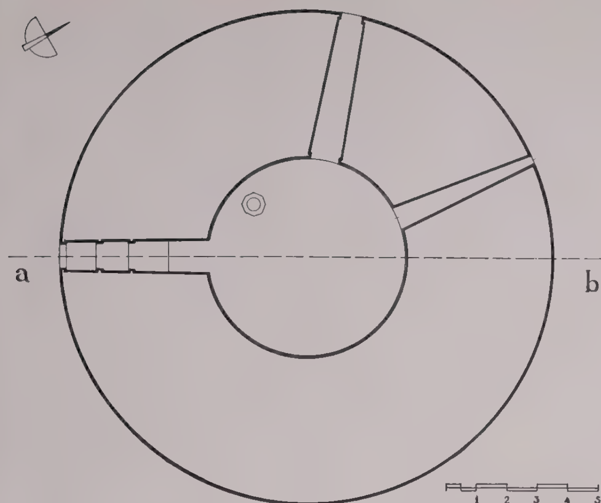


Fig. 3 – Pianta sala del pianterreno

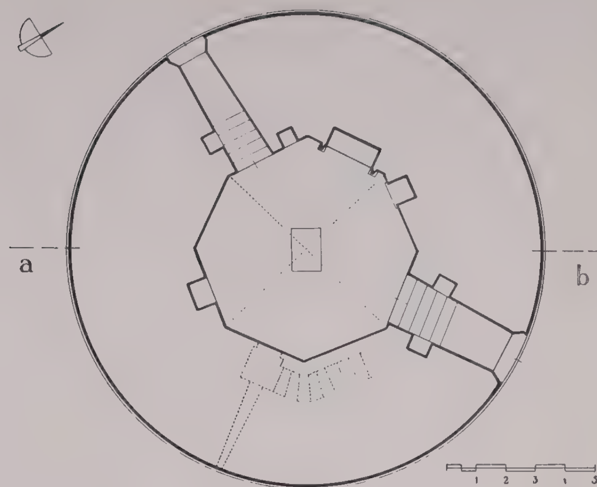


Fig. 4 – Pianta sala del primo piano

La scarsa luce che illumina la sala proviene da due feritoie a strombo disposte una sull'altra. L'apertura interna della più bassa misura m. 0,70 per 1,00 di altezza. La porticina esistente a nord–ovest, i cui squarci deviano verso destra, doveva servire di collegamento, per mezzo di qualche cunicolo coperto, con le difese e la cinta muraria.

La pianta della sala del primo piano sembra una derivazione dalle torri di Castel del Monte. Sull'ottagono di base, che misura m. 6,85 fra i lati opposti, invece della comune volta a padiglione, formata dagli otto spicchi nascenti sui lati del poligono, è stata adottata la volta a crociera. Ognuno dei quattro archi d'imposta della volta si sviluppa su due pareti, dimodochè l'ottagono diventa un quadrato nei cui angoli nascono gli archi formanti la crociera. L'altezza utile dal piano del pavimento è di m. 6,35, cioè cm. 15 più bassa di quella del pianterreno (*fig.* 4).

Su una delle pareti è situato il magnifico camino, composto da due pilastrini con semicolonne addossate e sormontate da capitelli cubici con decorazione incavata.

Sull'architrave poggia la leggera cappa a forma di tronco di piramide, in lieve aggetto e composta da sottili lastre di tufo (*fig.* 7).

Le due pareti laterali della sala contengono rispettivamente una nicchia a sezione rettangolare con arco acuto. Quella della parete destra è tribolata e decorata nella cornice d'imposta con toro e dentelli.

Sulle pareti di altri due lati dell'ottagono si aprono le finestre. La prima verso ovest, ampia e con arco a sesto ribassato, ha gli squarci a leggera strombatura che ne riducono la luce sull'esterno a modeste proporzioni (m. 0,90 × 1,40). L'altra finestra, all'interno ha le stesse caratteristiche, non escluso le due nicchiette degli squarci a strombatura.

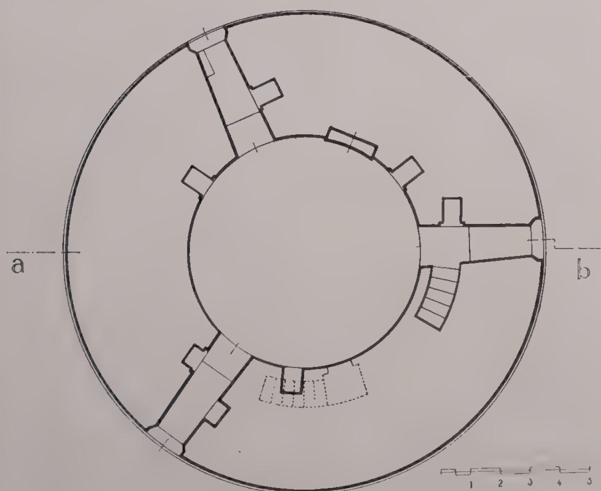


Fig. 5 – Pianta sala del secondo piano

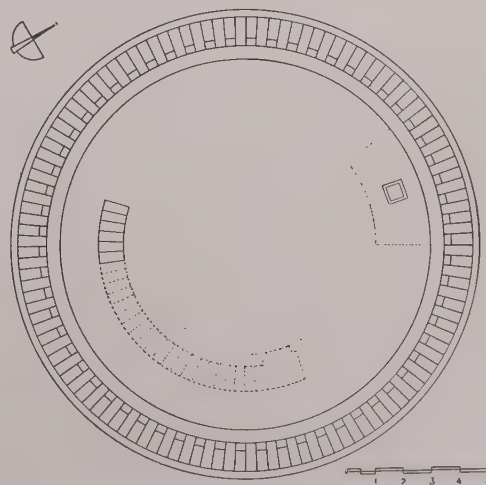


Fig. 6 – Pianta del terrazzo

Nella parete di fronte a quella del camino, all'altezza di m. 3,15 dal pavimento, si apre il vano della scala per accedere al piano superiore.

Il dislivello fra il piano della sala e la soglia della porta veniva superato, probabilmente, da una scaletta mobile in legname, la quale in caso di necessità poteva essere ritirata.

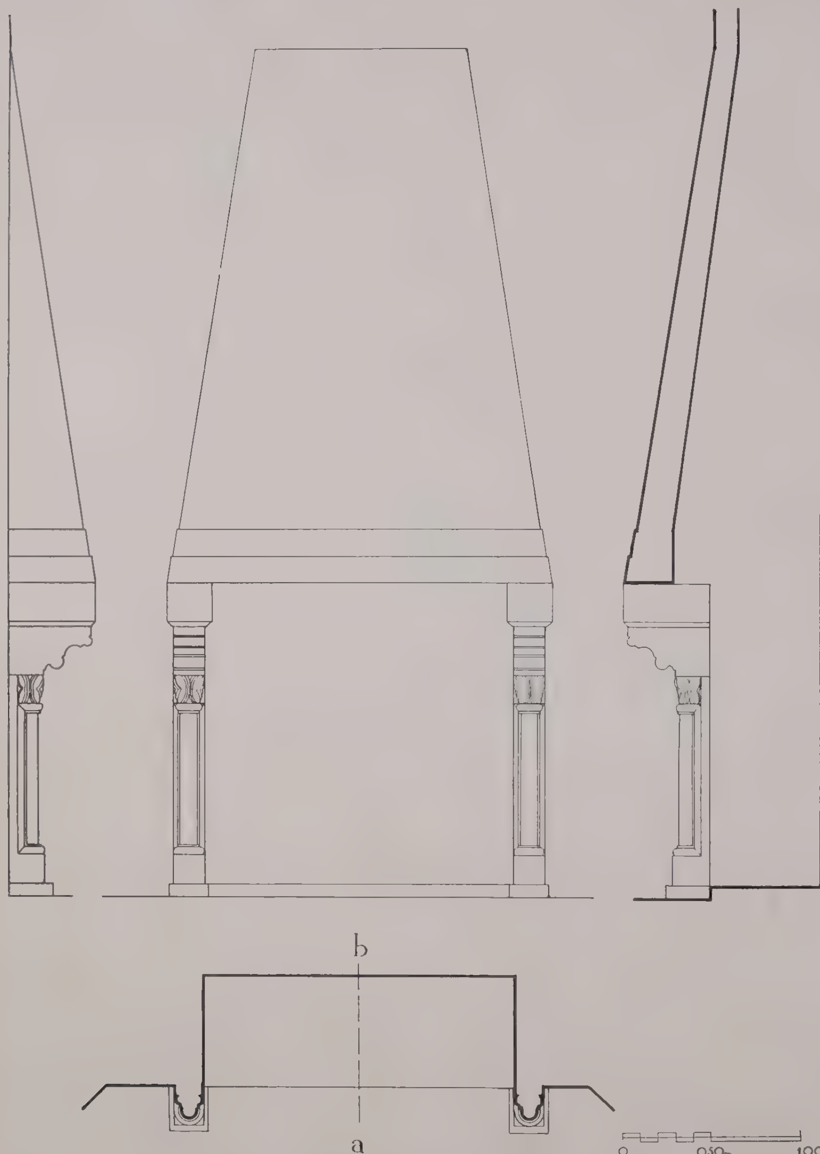


Fig. 7 – Prospetto, profilo e pianta del camino

Appare evidente che questa soluzione, alquanto disagevole, è stata studiata e attuata dal costruttore per costituire un altro valido ostacolo per l'aggressore.

Varcata la porta si entra in un pianerottolo illuminato da una feritoia. La scala ha una larghezza costante di cm. 88 e si svolge nello spessore della muratura seguendo le pareti della sala.

Superate le 17 alzate, varcata la porticina con arco a sesto ribassato, si accede all'ambiente del secondo piano, ove si ripete la pianta circolare con volta a bacino (*fig.* 5).

Il paramento interno è costituito da conci di pietra da taglio, disposti in corsi regolari sino all'imposta della volta, la quale è composta da conci di tufo e presenta tre feritoie orientate verso nord–est, sud–est e est–ovest, che potevano servire a spiare le mosse del nemico.

Particolari degni di nota sono gli otto fori che si vedono nella cortina muraria. Essi potevano servire per l'alloggio delle travi costituenti il palchetto su cui prendeva posto la vedetta.[8] Tre finestre con gli squarci a leggera strombatura illuminavano abbondantemente la sala. Nella parete, all'altezza di circa un metro dal pavimento, si osservano tre nicchiette e altre quattro simili se ne aprono negli squarci delle finestre. Gli archetti delle nicchie e quelli delle finestre sono a sesto ribassato.

La comunicazione fra questo ambiente e la terrazza è ottenuta a mezzo di una scala in muratura, la quale si sviluppa seguendo la curvatura della parete interna della sala. La soluzione dell'accesso alla scala non è che la ripetizione di quella del primo piano. Infatti la soglia della porticina trovasi a un'altezza di circa due metri dal piano del pavimento, e anche qui non doveva mancare la scaletta mobile in legname.

La merlatura che recinge la terrazza ha un'altezza di appena cm. 60 con poco aggetto sul profilo esterno della torre. Verso nord vi è la bocca del pozzetto pensile, la cui profondità misura m. 2 (*fig.* 6).

Questa torre, essendo la più munita della città, doveva servire come base di resistenza contro gli invasori qualora questi fossero riusciti a penetrare nella cinta muraria.

I congegni di difesa, consistenti nella graduale mancanza di scale stabili per la comunicazione fra un piano e l'altro e il pozzetto di riserva dell'acqua, confermano la nostra ipotesi. Difatti tra il pianterreno e il primo piano la scala manca del tutto, mentre nei piani superiori è parziale. Inoltre i vani e le feritoie esistenti servono esclusivamente per la luce e non hanno i requisiti necessari per l'impiego delle armi da fuoco.

Anche i particolari decorativi e architettonici aiutano le nostre congetture e ci inducono a credere che la torre dovette essere costruita prima dell'uso delle nuove armi, e cioè nel periodo di transizione fra l'arte gotica e il Rinascimento in Puglia, il quale, nonostante l'esempio di Castel del Monte, si potrebbe delimitare fra la seconda metà del sec. XIV e i primi decenni del secolo seguente. Pertanto, richiamandoci alla probabile data di costruzione,

entro il decennio 1370–1380, crediamo di non essere tanto lontano dal vero.

Nelle immediate vicinanze della torre non dovevano mancare i locali di servizio per la milizia. Gli avanzi delle murature antiche affiorate negli ultimi restauri ne sono sicure testimonianze. [9] Oltre ai cunicoli e camminamenti vi dovevano essere i depositi, le cucine, i dormitori e, forse, la chiesetta per la milizia di presidio.

La cinta muraria, che da porta Baresana proseguiva prima verso est e poi verso sud sino alla porta Maja, recingeva anche la torre, mentre dei corpi avanzati verso il fossato ne aumentavano la robustezza.

La torre dal 1441 al 1452 faceva parte del feudo in possesso del marchese di Gerace, Giovanni da Ventimiglia; poi dopo, mentre Bitonto tornava al regio Demanio, la torre fu concessa da Alfonso I di Aragona al cortigiano Marino Curiale. [10]

Dal 1460 al 1551, epoca in cui la città si riscattò per sempre dal giogo feudale col versamento di 66000 ducati, la torre divenne proprietà del potente Giovanni Antonio Orsini, principe di Taranto e in seguito dei conti Acquaviva di Conversano.

GIOVANNI MONGIELLO

1) Da un inventario delle proprietà del Comune, della prima metà del '700, sappiamo che la cinta muraria era munita di altre 25 torri minori, delle quali rimangono: una di forma circolare sul fianco di Porta Maggiore, due a pianta quadrata incorporate alle case di via Castelfidardo, quattro fra l'ex Porta Pendile e porta Robustina e altre due in via Magenta anche a pianta quadrata. Quella esistente a fianco del Teatro Umberto è circolare, come pure quella che fu abbattuta di fronte alla chiesa del l'Annunziata.

2) DOMINICI DA GRAVINA, *Cronicon de rebus in Apus Apulia gestis*, Trad. italiana per F. d'A., p. 163.

3) Nel 1273 Carlo I d'Angiò aveva disposto il restauro del vecchio castello di Barletta, determinando che ai lavori fosse proposto " Magister Petrus de Angincurta ,, , a spese della città. Similmente nel 1295 Carlo II d'Angiò dispose il restauro delle mura di Barletta che erano in rovina. Anche Bari nel 1384 chiese al Re di aumentare i dazi per rafforzare le fortificazioni della città.

4) Libro Rosso di Bitonto (a. c. 119) " quod in civitate ipsa nullo unquam tempore capitaneus, castellanus, judex, et actorum magister, notarius vel officialis alius de vestris civibus et incolis debeat ordinari... ,,. Altro documento, ove si parla del Castello, è un diploma della Regina Giovanna II dell'undici settembre 1414.

5) F. CARABELLESE, in *Puglia nel sec. XV*, a p. 171 è riportata una scheda in data 8 dicembre 1459 del notaio De Tauris: " accertis nobis... ad domos universitatis Botonti... in vicinio portae Barisanae... iuxta planum castri... ,,. In altro istrumento del 25 dicembre 1487 dello stesso notaio (Libro Rosso di Bitonto) da c. 179 a 180: " in sala domorum universitatis praedictae sita intus Botontum in vicinio portae Barisanae civitatis praedictae iuxta planum castri... ,,.

6) La torre può aver fatto le prime prove nella campagna del 1383–84, fra Luigi I d'Angiò e Carlo III di Durazzo, per il possesso del Regno di Napoli. La sorte favorì prima gli Angioini, poi, con la morte di Luigi I a Bisceglie e la ripresa della lotta da parte del figlio Luigi II nel 1385, vinsero i Durazzo e la Regina Margherita potè assicurare il trono al figlio Ladislao.

7) I normanni hanno adottato sistematicamente il tipo a pianta quadrata, come nei castelli di Bari, Conversano e Rutigliano. A questo tipo dovette succedere quello a pianta poligonale, forse più rispondente alla difesa, come gli esempi di Conversano e Castel del Monte. Infine si ebbe quello circolare come gli esempi del palazzo ducale di Torremaggiore, le torri del castello di Manfredonia, la torre di Lecce, di Salegnano e quella di Montesardo presso Alessano, le torri angolari dei castelli d'Otranto, di Taranto, di Oria, ecc.

8) Gli squarci delle tre feritoie permettono solo una visuale molto lontana: una verso Bari, una verso Palo e un'altra verso Terlizzi. È da escludere che esse potessero servire a tirar frecce.

9) Per altre notizie al riguardo vedi la monografia di V. ACQUAFREDDA, *La torre di Bitonto a porta Baresana nella storia*, 1936, Bitonto.

10) Codice Diplomatico barese, vol. XI, perg. n. 194, p. 283.

RESTAURI ALLA CHIESA RINASCIMENTALE DI S. VITTORE IN ARCISATE (VARESE)

LA CHIESA di S. Vittore ad Arcisate, nella sobrietà delle sue linee architettoniche rinascimentali ancora un poco acerbe come spesso avviene nei centri minori, si può far risalire ai primi anni del Cinquecento.

A tre navate, scompartite da colonne di pietra grigia con capitelli di tipo ancor quattrocentesco, con collare a forma di toro a mezza colonna, è coperta da volte a crociera che in origine erano rinforzate da costoloni semicilindrici di cotto.

L'interno della chiesa, prima degli ultimi restauri, era tutto soffocato dal sordo e pesante ciarpame di cui l'aveva rivestito la decorazione di fine Ottocento con bandoni grigio-biancastri e decorazioni di gusto deteriore.

Partita dal parroco, don Cesare Bartoli, l'idea di togliere la vecchia decorazione per rifarne una più semplice e chiara che valesse a rimettere in risalto le belle linee architettoniche rinascimentali della chiesa, la Soprintendenza ai Monumenti si era orientata sull'opportunità di dare alle volte una tinteggiatura color bianco latte. Però prima si facessero assaggi per vedere se sotto i rimaneggiamenti non restassero tracce di decorazioni originali.

Ora avvenne che nello scalzare l'intonaco intorno a una fessura nella volta della terza campata della nave centrale, apparvero tracce di un affresco color bianco, decorato da una festosa miriade di stelle rosso-gialle e, in corrispondenza della chiave di volta, da un grandioso orifiamma a sole raggiante, di colori svariatissimi. Simile decorazione apparve nelle altre campate della nave maggiore e, opportunamente ripulita e restaurata, costituisce ora il più bell'ornamento dell'antica chiesa.

In una delle campate, durante i lavori di restauro, si rinvennero tracce di costoloni semicilindrici di cotto, che erano stati scalpellati e in gran parte distrutti nel rifacimento ottocentesco.

Nella materiale impossibilità di rifare i costoloni nella forma originale, si dovette ricorrere a una tinteggiatura rossastra degli spigoli che dette un risultato soddisfacente, permettendo di risolvere felicemente il difficile problema dello spigolo.

Negli archi trasversi della nave centrale si trovarono quasi intatte le originali decorazioni a scacchi di finto marmo bianco, rosso, verde, giallo e nero. Nei punti dove mancavano furono completate a tempera spugnata che accompagnasse la decorazione antica, pur rendendo possibile una distinzione da questa.

Ora i lavori si sono rivolti alla zona presbiteriale, dove il tiburio presenta anche necessità di opere murarie di consolidamento. Qui però non si trovano tracce di decorazione originaria cinquecentesca, bensì di una chiara decorazione settecentesca, con predominio di toni gialli, che verrà rimessa in luce e restaurata. Della decorazione ottocentesca però verranno conservati i quattro evangelisti dipinti dal Valtolta nei pennacchi del tiburio, figure non prive di un certo carattere e come tali degne di rispetto.

Nella conca dell'abside, finalmente, sono stati trovati notevoli resti di pitture a fresco secentesche, rappresentanti scene del Nuovo Testamento che verranno scoperte e opportunamente restaurate.

C. BALLERIO

ATTIVITÀ DEL CENTRO DI STUDI PER LA STORIA DELL'ARCHITETTURA

Tra le iniziative della Presidenza e del Consiglio direttivo del Centro Studi per la Storia dell'Architettura crediamo utile di segnalare quelle che hanno già conseguito risultati soddisfacenti. Esse possono distinguersi in tre gruppi: alcune riguardano la tutela dei monumenti (S. Apollinare in Classe, S. Maria in Flumine a Ceccano, Via Appia), altre si riferiscono a studi e ricerche (Aquino romana e medioevale, torre del Garigliano, Minturno romana), altre infine sono pertinenti alle pubblicazioni (fascicolo di C. Venanzi sulle strutture murarie, Bollettino, Atti dei Congressi, volume di G. Giovannoni su Antonio da Sangallo il Giovane).

Basilica di S. Apollinare in Classe. – Nell'assemblea del 19 dicembre 1953 il prof. Cecchelli illustrò ai soci il pericolo che sovrastava la Basilica di S. Apollinare in Classe per il progettato vicinissimo aeroporto dei reattori, e propose un voto che, approvato all'unanimità, fu trasmesso al Ministero, a S. E. l'Arcivescovo e alle Autorità competenti; il Presidente compì un passo personale al Gabinetto del Ministero della Difesa, e ne ebbe subito chiarimenti e assicurazioni. La questione fu seguìta nei suoi sviluppi e si prospettò la possibilità di ottenere attraverso la Confederazione degli Agricoltori un'eventuale cessione o permuta di terreni. Ora la minaccia è da ritenere definitivamente allontanata. Il successo fa onore non solo al Centro Studi, ma anche a tutti gli altri Enti ed Istituti culturali che con impulso concorde sono insorti a tutela dell'insigne monumento ravennate, ed è un merito del Ministero della Difesa, che ha dimostrato pronta comprensione e sensibilità per i problemi d'arte e di storia.

Chiesa di S. Maria del Fiume presso Ceccano. – L'Istituto di Storia ed Arte del Lazio meridionale da anni combatte una dura battaglia perchè la chiesa del XII–XIII secolo, quasi completamente distrutta in seguito ad azioni di guerra, venga ricostruita dov'era e vi si mettano in opera i frammenti architettonici recuperati. Nell'assemblea del 29 gennaio 1954 il prof. Marchetti Longhi, vicepresidente dell'Istituto e attivo socio e consigliere del Centro, espose la questione, suscitando un voto unanime per la ricostruzione *in situ* e perchè si compiano contemporaneamente scavi per rintracciare le sepolture dei Conti di Ceccano e i resti di un edificio romano di cui è certa l'esistenza. Sull'argomento ritorneremo forse in uno dei prossimi fascicoli per dare più ampie informazioni sui problemi di restauro che la riedificazione comporta e sui quesiti architettonici ed archeologici che si presentano. Da assicurazioni ricevute di recente risulta che le proposte dell'Istituto e del Centro sono state, in linea di massima, accettate.

Via Appia. – Il Centro non si è tenuto in disparte dalle discussioni riguardanti la via Appia e insieme con l'Istituto del Lazio meridionale ha trattato la questione nella stessa assemblea del 29 gennaio. Il prof. Marchetti Longhi, che è stato nominato membro della speciale Commissione in rappresentanza dell'Istituto, sosterrà anche eventuali proposte del Centro.

Aquino romana e medioevale. – Qualche considerazione critica e architettonica da un punto di vista generale merita Aquino nella sua totalità, cioè nei due nuclei dove si è svolta in secoli diversi la vita antica e medioevale. Specialmente l'abitato medioevale esige, per gli aspetti costanti o mutevoli del suo aggregato edilizio, un'interpretazione accurata e completa. A questo scopo il Centro si sta documentando in sede filologica e tecnica e sta preparando il materiale per proporre una " lettura „ di certi edifici e gruppi di edifici.

Minturno romana. – Gli avanzi di due porticati ai lati della via consolare, abbattuti, ma esattamente ricomponibili, hanno richiamato l'attenzione del Centro Studi e, per esso, dell'ing. Mario Berucci. I frammenti superstiti lasciano intravedere caratteri morfologici singolarissimi. Però, per giungere ad una esatta valutazione dei valori architettonici, era necessario procedere ad accurati rilievi ed era quanto mai opportuno estendere lo scavo per isolare e recuperare altri pezzi dei pilastri e degli archi. Il Centro Studi ha potuto ottenere che fossero concessi al Comune di Minturno fondi speciali per alleviare la disoccupazione operaia, onde proseguire gli scavi archeologici. Il lavoro, eseguito con l'assistenza della Soprintendenza alle Antichità (prof. Giorgio Gullini), viene condotto sotto il patrocinio del Centro Studi, che ha redatto rilievi e ricomposizioni grafiche. Per ora accenneremo solo al ritrovamento in sito di un bacino (un abbeveratoio?) e al rinvenimento di una testa in marmo. Pur non volendo anticipare i risultati delle ricerche, che saranno esposti dallo stesso promotore dell'iniziativa e direttore dei lavori, ing. Berucci, possiamo dire che l'interesse architettonico dei portici di Minturno è duplice: per la particolare stereotomìa, e per le forme e le profilature degli " ordini „ che inquadrano le arcate.

Torre del Garigliano. – In un voto espresso alla chiusura del Congresso di Caserta era stata fatta la proposta di compiere indagini sistematiche tra le rovine della torre di Pandolfo alle foci del Garigliano, di studiare la possibilità della sua riedificazione o almeno di mettere in salvo il materiale recuperabile, già pertinente al museo istituitovi da Pietro Fedele. Alcuni sopraluoghi compiuti dall'ing. Berucci hanno permesso di constatare che molti blocchi lapidei squadrati impiegati nella costruzione del basamento (sec. IX) sono frammenti architettonici che provengono, con ogni probabilità, dalla vicina Minturno romana. Un'epigrafe che s'intravede tra i rovi conserva tracce di malta aderente alle lettere incise, il che dimostra trattarsi non di un marmo del museo, ma d'una pietra divelta dalla compagine muraria della torre, e perciò quasi certamente non ancora trascritta. Lo stato delle rovine non consente ai singoli studiosi un diligente esame del monumento, se prima una campagna di lavori — breve e di lieve entità — non avrà reso agevole l'accesso ai ruderi.

Fascicolo di Corrado Venanzi sulle strutture murarie a Roma e nel Lazio. – Alla fine del 1953 è stato stampato il fascicolo di Corrado Venanzi: *Caratteri costruttivi dei monumenti* – I, *strutture murarie a Roma e nel Lazio*, pp. 66 nel formato del *Bollettino*. Nell'opera vengono, con forma volutamente concisa, definiti gli elementi caratteristici delle strutture murarie fino al secolo XIII e i criteri per la loro datazione.

Atti del V Convegno di Storia dell'Architettura. – Il prof. Bertini Calosso, socio del Centro, superando difficoltà di vario carattere, è riuscito a far riprendere la stampa degli Atti del Convegno di Perugia del 1949. La stampa degli Atti, che comprendono molte comunicazioni importanti, conclude l'ardita iniziativa e la tenace opera del prof. Bertini Calosso per riprendere dopo la guerra la serie dei congressi del Centro Studi. Il Centro ha concorso, come era suo impegno, alla stampa del volume.

Atti dell'VIII Congresso di Storia dell'Architettura. – È prossimo alla stampa il volume degli Atti dell'VIII Congresso tenuto l'anno scorso a Caserta, e del quale abbiamo dato notizia nell'ultimo fascicolo del 1953 della rivista. Della pubblicazione s'interessa, per incarico della Presidenza del Centro, il prof. Gino Chierici, socio onorario del Centro stesso.

Volume di Gustavo Giovannoni su Antonio da Sangallo. – Siamo in grado di annunciare che il libro, cui il compianto maestro dedicò tanti anni di lavoro, verrà pubblicato. Il Centro Studi è riuscito infatti a recuperare tutti i clichés, che da un decennio giacevano inutilizzati, chiusi in due casse presso un noto editore. Questo brillante successo, condizione preliminare per poter procedere alla stampa, si deve al prof. Mario Salmi, socio d'onore del Centro, che scriverà la prefazione del volume. Il mcs. Giovanni Incisa della Rocchetta ha riconosciuto, riunite e collazionate le cartelle del testo dattiloscritto, che il Giovannoni aveva lasciato completo e corretto, pronto per essere consegnato alla tipografia. Superato così il lungo e increscioso periodo di approcci e di trattative con alcune case editrici, si spera di poter giungere quanto prima alla pubblicazione. Ricordiamo che agli studi sul Sangallo il Giovannoni portò contributi positivi fondamentali. Poco o nulla di specifico sull'argomento è stato scritto dopo la morte del maestro, ed è ovvio che non si mancherà di segnalare in appendice la bibliografia più recente.

Ordinamento della biblioteca del Centro. – Con paziente ed assidua fatica i soci mcs. Incisa e dott. Carlo Pietrangeli hanno compiuto il riordinamento e la difficoltosa sistemazione della biblioteca donata da Giovannoni al Centro Studi; ad essa si aggiunge un fondo pure giovannoniano comprendente appunti, memorie, manoscritti ed un vero e proprio archivio di rilievi e di disegni dell'illustre storico dell'architettura. Questo materiale trovasi ora in deposito al Palazzo Braschi. Resta da studiare il modo di unire la biblioteca giovannoniana a quella già di proprietà del Centro, così da renderne possibile ai soci la consultazione.

Sopraluoghi e riunioni in sede. – Tra i sopraluoghi effettuati sono da ricordare quello alla villa dei Gordiani, dove il prof. A. M. Colini ha illustrato alcuni recenti ritrovamenti; quello alla basilica sotterranea di Porta Maggiore, dove il prof. Salvatore Aurigemma ha esposto dettagliatamente i criteri seguiti nei grandi lavori di protezione e di consolidamento eseguiti dalle Ferrovie dello Stato; l'altro, alla Mostra Nazionale della Miniatura, dove il prof. Mario Salmi ha tenuto una dotta e brillante conferenza.

Nelle riunioni in sede si sono tenute le seguenti comunicazioni: Guglielmo Matthiae, *Gli aspetti diversi di Santa Maria sopra Minerva* (che è stata integralmente pubblicata in questa stessa rivista); Giuseppe Zander, *Il progetto di Baldassarre Peruzzi per Rocca Sinibalda*; Alberto Calza Bini, *Una chiesa ignota del Fuga* (che apparirà presto nella rivista *Fede e arte*); Armando Schiavo, *Nicola Salvi e la Fontana di Trevi, nuove osservazioni*; Giulio Cressedi, *Le fasi costruttive del Portico di Ottavia*; Mariano Pallottini, *Urbanistica degli Italici.*

Pubblichiamo qui appresso un riassunto della comunicazione del Cressedi, riservandoci di dar conto delle altre nel prossimo fascicolo.

N. d. R.

LE FASI COSTRUTTIVE DEL PORTICO DI OTTAVIA

Il portico di Ottavia, come è appena necessario ricordare, era sull'estremità meridionale del Campo Marzio ed aveva la fronte principale sulla via omonima, parte di una arteria di comunicazione romana e forse anche preromana tra il foro Boario ed il ponte Elio.

La pianta antica è nota da un frammento della Forma Urbis marmorea da cui si sa che il monumento era composto da un recinto quadrangolare di una doppia fila di colonne, nell'interno del quale erano i due templi di Giove e di Giunone.

Le fonti parlano delle vicende storiche del monumento. La prima fase rimonta a Metello Macedonico che nel 143 circa a. C. costruì un portico e nell'interno pose i due templi di Giunone e di Giove Statore, ornandolo con 25 statue di cavalieri macedoni morti al Granico scolpite da Lisippo per ordine di Alessandro Magno. Probabilmente dopo il 27 a. C. Augusto, rinnovando completamente la zona meridionale del Campo Marzio, lo restaurò intitolandolo alla sorella Ottavia, come aveva anche costruito o restaurato altri monumenti vicini: il teatro di Marcello, il portico di Filippo, il tempio di Apollo. Il restauro di Augusto, intonato al nuovo aspetto di magnificenza che si voleva dare al volto di Roma, deve essere stato veramente radicale almeno per quanto riguarda l'alzato: furono completamente rifatti i due templi, furono aggiunte scuole e biblioteche ed il portico fu arricchito con molte opere d'arte, originali o copie, asportate dalla Grecia. Il monumento dovette poi soffrire un incendio sotto Tito nell'80 d. C. per cui è logico supporre un restauro sotto Domiziano che però deve essere stato di poco conto e comunque non deve aver inciso sull'architettura. Un ultimo restauro sotto Settimio Severo nel

203, dovuto ad un incendio, ne cambiò, invece, nuovamente l'aspetto ad un punto tale che quello che noi ora abbiamo è quasi esclusivamente severiano.

Nel secolo scorso il portico fu oggetto di studi e scavi da parte degli architetti francesi Duban e Pascal che nel 1827 effettuarono anche dei saggi in quella che ora è via del Portico di Ottavia ed allora era la via di Pescheria. Nel 1860 l'architetto Angelo Contigliozzi con una borsa di studio dell'Accademia di S. Luca fece diversi saggi in tutta l'area ma i suoi disegni, già esistenti nella biblioteca dell'Accademia, purtroppo sono andati perduti. La demolizione del vecchio Ghetto negli ultimi anni dello scorso secolo ed i primi del nostro e quindi l'apertura di via del Portico di Ottavia, risultante dall'allargamento della vecchia via di Pescheria, portarono all'isolamento dei propilei e di alcune colonne della parte nord, mentre le demolizioni per l'isolamento del teatro di Marcello, intorno al 1938–39, fruttarono lo scavo completo dell'angolo sud dei portici. È proprio qui, in questo angolo, che il prof. Colini, direttore dei Musei del Comune di Roma, ha effettuato dei saggi a cui ho avuto la fortuna di assistere e di cui egli stesso ha esposto i risultati all'Accademia Pontificia di Archeologia in una conferenza pubblicata in sunto nei *Rendiconti* della stessa Accademia, vol. 25–26, 1949–51, p. 8.

Esaminiamo ora l'aspetto esterno del monumento come oggi si presenta. I propilei sono severiani per diverse ragioni: innanzitutto per l'iscrizione incisa sull'epistilio che ne ricorda appunto il restauro del 203, poi lo stile dei capitelli, le colonne stesse che poggiano su un basso plinto secondo una moda invalsa nel III secolo e poi la cortina dei pilastri che affiancano le colonne di caratteristici mattoncini rossi. Le colonne della parte nord, che ancora oggi emergono dalla pavimentazione stradale, fanno parte di un rabberciamento posteriore al V secolo e forse anche dell'VIII–IX secolo. Nel lato sud della fronte, dove lo scavo è stato completo, sono tuttora in posto sulla fronte delle colonne di granito, materiale che non si è usato a Roma prima del III secolo, dietro a cui corre un muro, anche questo almeno severiano, che poggia su una soglia.

Le colonne frontali poggiano su un podio di blocchi di tufo ed un saggio effettuato qui alla base ha portato alla scoperta di una cornice che lo termina in basso, tipicamente repubblicana, che richiama immediatamente notissime analogie, come i templi di Largo Argentina e si inquadra nella stessa fase dell'architettura romana. La supposizione che il podio appartenesse al portico di Metello ha trovato conferma in un saggio praticato dalla parte interna, dove si è vista la fodera in opera incerta. Il muro severiano parallelo alle colonne frontali poggia su una soglia, parte in tufo e parte in travertino della fase augustea, sotto cui è una fondazione in opera incerta repubblicana. Da questa fondazione, che correva lungo la fronte, partivano altre due ortogonali verso l'interno del portico che dovevano sorreggere le due file di colonne interne; infatti, parallela alla fondazione più interna correva una cunetta che poi si scaricava in una fogna, sempre in opera incerta, che passava sotto il muro.

Dal lato del teatro di Marcello si accedeva all'ambulacro per mezzo di un arco con due colonne in avancorpo; dell'arco sono rimasti i pilastri di travertino con tracce della placcatura marmorea. Al piedritto di un pilastro è una cornice con delle rosette in tutto simile a quella che è al piedritto degli archi dei propilei, quindi severiana, come severiane sono le colonne in avancorpo, anch'esse di granito grigio su plinto, come quelle dell'arco di Druso a porta S. Sebastiano.

Un solo elemento dell'alzato è anteriore al III secolo ed è il muro perimetrale del portico verso sud, a cui l'arco severiano si addossava. Un saggio effettuato alla sua base ha assicurato che le fondazioni sono omogenee e contemporanee. Questo muro può essere di Metello, ma più probabilmente è augusteo perchè sembra che abbia tagliato le fondazioni repubblicane in opera incerta.

Dunque il portico di Ottavia, per quello che noi abbiamo nell'alzato è quasi completamente severiano, tranne il muro augusteo; Severo però ha ricalcato la pianta augustea che a sua volta ricalcava la pianta di Metello, almeno per quanto si è potuto accertare nell'angolo sud. Gli elementi architettonici augustei sono serviti a Settimio Severo come materiale di riporto: si possono vedere nei frontoni dei propilei e sono stati trovati sotto l'arco di ingresso verso il teatro di Marcello.

G. Cressedi

(2201732) Ist. Pol. Stato P. V. – Aut. del Tribunale di Roma n. 2835 del 22-8-1952 – Redattore responsabile: GIUSEPPE ZANDER